

CORPO SANTO – um ritual em palco

Rita Sofia das Neves Vilhena

Trabalho de Projecto

Mestrado em Artes Cénicas

Março 2018

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em Artes Cénicas, realizado sob orientação científica da professora doutora Sílvia Tengner Barros Pinto Coelho.

Resumo

No trabalho de projecto CORPO SANTO – um ritual em palco, proponho produzir um deslocamento que questione a dança contemporânea teatral num contexto social, podendo assim construir um pensamento próprio sobre a performance ritual. Crio uma peça coreográfica intitulada CORPO SANTO que percorre uma linha dramática que vai do corpóreo para o etéreo. Defendo, neste trabalho, que as acções rituais são mais que um simples veículo para o pensamento. Elas constituem-se como um modo de pensar, em si.

PALAVRAS-CHAVE: Performance Ritual, Xirê, experiência-memória, Improvisação um modo de criação, holístico, sublime.

Abstract

In the project CORPO SANTO - a ritual on stage, I propose to produce a displacement that questions contemporary theatrical dance in a social context, so as to build a thought about ritual performance. I create a choreographic piece called the CORPO SANTO that runs through a dramaturgical line that goes from the corporeal to the ethereal. I argue in this work that ritual actions are more than a mere vehicle for thought. They form as a way of thinking, in itself.

KEYWORDS: Ritual Performance, Xirê, memory-experience, Improvisation a mode of creation, holistic, sublime.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1	
1.1 O Ritual	9
1.2 Contexto e propósitos do projecto	13
Experiência e memória do ritual	15
CAPÍTULO 2	
2.1 O Candomblé	23
O Candomblé em Portugal	25
2.2 Trabalho de campo	27
Considerações sobre as notas de campo	35
CAPÍTULO 3	
3.1 Projecto CORPO SANTO	38
3.2 Descrição coreográfica e memória descritiva da peça	39
3.3 Análise das componentes coreográficas: Modos de criação	46
Residências artísticas	52
3.4 O que ficou do xirê no CORPO SANTO	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	
O CORPO SANTO é um ritual?	67
BIBLIOGRAFIA	71
WEB	74
LISTA DE FIGURAS	75
ANEXOS	
ANEXO A . Folha de sala e ficha artística	85
ANEXO B . Santo Daime – Trabalho de campo	87
ANEXO C . Mariri Yawanawá – Trabalho de campo	98
ANEXO D . Notas de ensaio	111

INTRODUÇÃO

Este texto começa por ser uma espécie de memória descritiva que visa relacionar o processo de criação de uma obra coreográfica com as matérias leccionadas no mestrado de artes cénicas. Inscrevi-me neste mestrado por ter uma opção académica que entra em concordância com o que é para mim supra-importante: criar. Escolhi como opção da componente não lectiva a criação de um projecto artístico. De facto o projecto é anterior ao meu ingresso neste curso, mas foi no mestrado de artes cénicas, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, que encontrei as ferramentas e a inspiração necessárias para aprofundar o aspecto teórico de uma obra já marcada para nascer. A obra é uma coreografia intitulada CORPO SANTO, que tem como motivação exercitar a vontade de participar. Neste projecto essa liberdade é um pré-requisito nos performers e no público em que os primeiros criam a peça com um fim de partilhar, e o segundo, o público, é convocado para participar.

A fim de fazer pontes entre a disciplina científica e o meu trabalho artístico, a tese aprofunda e integra conceitos teóricos iniciados no seminário Ritual e Performance leccionado pelo professor João Leal, leituras e debates nos seminários com os professores Paulo Filipe Monteiro e João Garcia Miguel e com as professoras Sílvia Pinto Coelho e Cláudia Madeira.

Há quatro anos atrás comecei a trazer o meu trabalho de dança contemporânea teatral para um contexto mais social, o que me obrigou a repensar o meu papel de artista na sociedade. Pensei sobre arte performativa num contexto muito específico – o Ritual. Fiz pesquisa no terreno, no Brasil, e fui produzindo peças, observando de um modo muito informal como se começavam a construir relações. Uma das grandes fontes de inspiração para a criação desta obra foram as Festas do Candomblé e outros rituais em que participei, como o Mairiri da tribo dos Yawanawá ou os diversos *Trabalhos* do Santo Daime. O objectivo era recolher material que informasse sobre o potencial afectivo da minha obra artística, no sentido de intensificar a experiência da vida humana pela performance. As partes do texto que foram escritas na primeira pessoa têm a intenção de preservar o meu ponto de vista subjectivo.

A peça CORPO SANTO foi o espectáculo que concretizou na prática este meu percurso académico. É um espectáculo de dança contemporânea, que estreou no dia 17 de Abril de 2018, no Fórum Luísa Todi em Setúbal, e que segue em circulação nacional e internacional. CORPO SANTO caracteriza-se por uma constelação de colaborações cujo núcleo central é a dança. Apoiada por uma equipa especializada em movimento, música, cenografia, figurino e iluminação, esta é uma peça que pretende ser o amadurecimento do processo criativo, bem como promover significados e encontros positivos. Nasceu para ensaiar dramaturgia que vai do corpóreo para o etéreo, e enquanto metodologia do processo de criação seguiu insistentemente uma pergunta formulada por Simone Forti: para onde é que isto me leva. E como objectivo meta coreografar um ritual para o palco.

CAPÍTULO 1 – Ritual

1.1 O Ritual

Os rituais são cerimónias, eventos definidos por estrutura e fé, segundo os textos consultados para este trabalho (ver bibliografia). São acções definidas por intenção, num espaço e num tempo específicos. O comportamento ritual cria e revela maneiras de estar no mundo. A minha proposta é tentar entender de que forma os rituais podem fazer ou revelar um mundo, num sentido ontológico.

O conceito de ritual que adopto neste trabalho é o enunciado por Diana Taylor, aqui citando Joseph Roach:

São as genealogias da performance, “que trazem consigo a ideia de movimentos expressivos como reservas mnemónicas, incluindo movimentos padronizados feitos e lembrados por corpos, movimentos residuais guardados implicitamente em imagens ou palavras (ou em silêncios entre eles) e movimentos imaginários sonhados em mentes, não anteriormente à linguagem, mas como parte constitutivas dela. (Roach *apud* Taylor, 2002:8)¹.

De uma forma simplista e universal eu considero os rituais, sejam quais forem, na condição humana, acções ou práticas nas quais as pessoas se envolvem. Frequentemente o ritual é interpretado como actividade simbólica. A partir dessa interpretação, os rituais podem simbolizar conhecimento. Mas talvez as acções rituais não sejam apenas um veículo para o pensamento, mas um modo de pensar em si.

O Xirê é um Ritual, uma festa pública praticada pelos crentes do Candomblé, e partilhada com a restante comunidade. Este evento é uma performance que envolve a prática e a teoria, o corpo e o espírito, o individual e o comunitário, o compromisso e o voluntário, num ritual em que se celebram os orixás, e a ancestralidade do Homem. Neste ritual, as pessoas vestem-se a rigor e incorporam divindades, seguem uma série de eventos que caracterizam e distinguem este ritual de todos os outros, celebrando uma tradição e uma comunidade, que espelha a nossa própria forma de estar no mundo, em transformação. É sobre esse carácter construído da performance que me debruço. Segundo Taylor (2002: 3), nos anos 1960 e 1970 Victor Turner escrevia sobre o modo

1 Tradução da autora.

como as populações poderiam aprender a compreender-se umas às outras por meio das suas performances. Contudo para ela, existem outros teóricos que defendem que a performance significa justamente o oposto: o carácter construído das performances sinalizam a sua artificialidade - a performance é a imitação do real. Para Taylor, a problemática desta definição é a desvalorização daquilo que é construído, do que é teatral. E ao mesmo tempo defende a ideia, que vem desde Aristóteles, passando por Shakespeare, Artaud e Grotowski, chegando até ao presente, de que a performance destila uma verdade “mais verdadeira” do que a própria vida. A performance seria, assim, um evento que se liberta das expectativas e das economias, pressões sociais de agir de acordo com a “normalidade”. Frisando a perspectiva subjectiva, a performance pode ainda ser um processo pelo qual uma experiência se consoma e o seu sentido pode ser apreendido sempre de um modo relativo, “malgrado todas as tentativas de cristalização do sentido do vivido” (Turner, 1987b: 98). Nessa perspectiva, a forma final da escrita de um texto pode, ela mesma, ser vista como uma performance em que uma experiência se consoma, e em que passado e presente se encontram.

Taylor segue o universo de Victor Turner para explicar a raiz etimológica francesa “performance” que surge a partir do termo *parfournir*, “fornecer”, “completar” ou “executar completamente”. Assim do francês, o termo passou para o inglês como *performance*, no século XVI. A definição de performance assinala a intenção de transmitir conhecimento, consistindo em actos de transferência vitais, memória e sentido de identidade. Se pensarmos que uma dança, um ritual ou uma manifestação exigem uma separação, ou um enquadramento que os diferenciem de outras práticas sociais à sua volta, isso não implica que a performance não seja real ou verdadeira. Partimos aqui do princípio que o homem pode ser estudado não como ele é directamente, mas pela forma como pratica as suas acções, pelos seus modos. O modo como prepara a comida, faz dança, ou outros seus processos criativos. Preferencialmente tentando não julgar, podemos analisar um determinado grupo ou indivíduo não pelo que são, mas sim pelos modos como agem no tempo e no espaço social, individual e privado.

Turner, em concordância com a teoria clássica de Durkheim, tinha uma visão do ritual que correspondia à própria sociedade em acto (Turner, 2005: 69), como o lugar, por excelência, de um tipo de experiência, na qual o poder transformador e criativo das representações colectivas se realiza na consciência dos sujeitos (Durkheim, 1996).

Numa perspectiva filosófica, Kevin Schilbrack (2004) reforça a ideia de que as acções rituais são tratadas apenas como um veículo para o pensamento e defende que podem ser um modo de pensar, em si mesmo. A acção, assim como o pensamento e a sensação, são fontes de conhecimento. Schilbrack enuncia a importância de Ludwig Wittgenstein na legitimação de idiomas significativos por si. Uma linguagem que tenha as suas próprias regras, especialmente quando surge a partir de práticas, ou de formas de vida particulares, nas quais ela faz sentido:

Giving orders, and obeying them — Describing the appearance of an object, or giving its measurements — Constructing an object from a description (a drawing) — Reporting an event — Speculating about an event — Forming and testing a hypothesis — Presenting the results of an experiment in tables and diagrams — Making up a story; and reading it — Play-acting — Singing catches — Guessing riddles — Making a joke; telling it — Solving a problem in arithmetic — Translating from one language to another — Asking, thanking, cursing, greeting, praying. (Wittgenstein apud Schilbrack 2004: 4)

Segundo Schilbrack, dentro de um universo existencialista, a acção ritual e o conhecimento ritual são aqui vistos como uma intencionalidade mais básica do que o linguístico, que considera o corpo como objecto de consciência. O ritual seria para o existencialismo, uma maneira de as pessoas navegarem na mudança e de escolherem quem serão, para criarem um futuro. Se considerarmos a visão de Jean Paul Sartre defendida pelo autor, de que o corpo é o sujeito de consciência e, como tal, tem implicações directas no modo de estarmos no mundo, então Schilbrack acrescenta que, para Sartre, o corpo não é identificado como uma *res extensa*² não pensativa, não é um corpo definido como objecto entre outros objectos, nem um corpo matéria visto por um

2 *Res extensa* é uma das três substâncias descritas por René Descartes em sua ontologia cartesiana (muitas vezes referida como "dualismo radical"), juntamente com *res cogitans* e Deus. Em Descartes, *res cogitans* ("coisa pensante") é o sujeito pensante, que encontra obstáculo numa *res extensa* ("coisa extensa"), que é o corpo, a realidade deste mesmo ou a matéria. Traduzido do latim, "res extensa" significa "coisa extensa"- fonte: www.wikipedia.org

olhar exterior. Nesta perspectiva existencialista, o corpo é um lugar consciente de compromisso do “eu e o mundo”. É por ele, pelo corpo, que eu sinto o mundo e que o mundo existe para mim. Assim, “conhecimento e acção são apenas dois aspectos abstractos de uma relação original e concreta” (Sartre *apud* Schilbrack 2004: 6)³.

Ainda no livro *Thinking Through Rituals*, Schilbrack apresenta a filosofia hermenêutica que Friedrich Schleiermacher e Wilhelm Dilthey originalmente desenvolveram, no século XIX, para a interpretação de textos e que Martin Heidegger e Hans-Georg Gadamer adaptaram, para a interpretação da compreensão humana, de forma mais geral. Mas foi Paul Ricoeur quem aplicou a hermenêutica ao estudo da acção humana. William Schweiker sugere que a performance ritual e o texto são miméticos porque têm características performativas. A performance ritual é capaz de produzir uma linguagem própria, não textual, de compreensão, por direito próprio. Outra proposta para uma hermenêutica não textual da performance vem de Lawrence Sullivan, que ressalta que durante a maior parte da história humana “os problemas de significado, compreensão, comunicação e interpretação foram discutidos sem referências a textos e sem recurso ao texto como um metáfora primária” (Sullivan *apud* Schilbrack 2004: 7)⁴. Sullivan destaca que a noção de texto pode mesmo limitar os estudos religiosos das experiências e suas expressões e desafia os estudiosos a considerar todas as outras actividades carregadas de significados para interpretar o mundo que fabricamos.

De que forma um ritual torna actual, usando a expressão de Taylor, uma verdade “mais verdadeira”? Será que o potencial diferencial de um evento em particular, uma performance, consiste em intensificar a experiência na vida do ser humano? E qual o nível de participação necessário para isso acontecer? Estas são algumas das questões que formulei e que poderiam ser o início desta tese mas também de todo o trabalho que tenho vindo a desenvolver nos últimos anos.

3 Tradução da autora.

4 Tradução da autora.

CORPO SANTO é um trabalho coreográfico que procura responder a uma série de inquietações pessoais. Uma vez que penso sobre o potencial do ser cultural e social, procuro investigar e criar contextos onde o indivíduo se identifique e se transforme. Sou o “Don Juan” descrito por Nietzsche (2001), uma rebelde, para quem o conhecimento se apresenta como um dever, procurando desafiar os outros e ser desafiada. A capacidade de conquistar conhecimento está para mim associada à ideia de participação, estar no meio da acção, no fazer. Quando Grotowsky fala do performer ele explica que “Na tradição Hindu fala-se de *vratis* (hostes de rebeldes). *Vratia* é alguém que está no caminho de conquistar o conhecimento. Um homem de conhecimento tem ao seu dispor o *fazer* e não ideias, ou teorias. O verdadeiro professor – o que é que ele faz pelo aprendiz? Ele diz: *faz*. O aprendiz luta para perceber, para reduzir o desconhecido ao conhecido, para evitar fazer. No próprio facto de querer perceber, ele resiste. Ele apenas pode perceber depois de *fazer*. Ele *fá-lo* ou não. Conhecimento é uma questão de *fazer*.”⁵

5 Nota que acompanhou o texto “Performer” na brochura publicada pelo Workcenter em Pontedera, Itália. Uma versão deste texto – baseada numa conferência dada por Grotowski – foi publicada em Maio 1987 pela *Art-Press* em Paris.

1.2 Contexto e propósitos do projecto

Em 2014 iniciei uma investigação pessoal sobre rituais e viajei para o Brasil para fazer pesquisa com uma comunidade de Candomblé em festas públicas, em São Salvador da Bahia, concentrando-me no terreiro de Iansã de Mãe Marta, na cidade de Salvador, no Pelourinho. Alarguei mais tarde a investigação ao povo indígena Yawanawá no Amazonas⁶. Estas comunidades articulam uma enorme complexidade espiritual carregada de heranças ancestrais com os seus corpos e os seus costumes contemporâneos. Também quis investigar a influência dos vegetais chamados enteógenos nos rituais. Achei pertinente averiguar essa relação porque em todas as antigas religiões e culturas eram utilizadas nos rituais bebidas que induzem o transe. E no nordeste brasileiro, índios, negros e caboclos bebem ainda hoje o *vinho da jurema* e o *ayahuasca*. Comecei o estudo no início de 2014 com o *ayahuasca*, em rituais daimistas, na igreja de Amesterdão com “Céu dos Ventos” – “*Hemel der Winden*”, a filial de Francisco Corrente, do Centro Eclético da Fluente Luz Universal⁷. O Santo Daime é uma religião formada nas primeiras décadas do século XX, que cruza as tradições católicas, espíritas, esotéricas, caboclas e indígenas. Uma vez que neste período eu vivia na Holanda e estes rituais eram ali praticados com imensa precisão, iniciei o Daime, um ritual em torno do milenar *ayahuasca*. (Centro Eclético da Fluente Luz Universal Francisco Corrente, Kerkgenootschap Céu dos Ventos - Hemel der Winden, Amesterdão, Fevereiro de 2014).

6 Na sequência desta investigação Vilhena escreveu o ensaio: “Encontro – o potencial do Ritual”. (2016)

7 Na pesquisa sobre o Santo Daime Vilhena escreve: “Daime – um ritual de subjectividade partilhada?” (2016)

Experiência e memória do ritual

Estas experiências constituíram importantes estudos de campo e foram um poderoso meio de visitar o passado e as origens – míticas ou históricas – destas comunidades e grupos. Estes rituais, festas carregadas de simbolismo, são ocasiões extraordinárias em que a identidade cultural pode ser pensada e os sentimentos de autoconsciência e de partilha comum podem ser experimentados. Esta minha primeira fase de procurar rituais ancestrais, leia-se o *Mariri Yawanaya* e a Festa de Candomblé, como referência do autêntico, foi como se eu quisesse viver o passado antes de construir o futuro. Marcelo Sousa Brito, no livro *O Teatro Invadindo a Cidade* (2012) defende a actualização do conceito de acção cênica para Konstantin Stanislavsky: «Para Stanislavsky, acção “propriamente dita é uma satisfação, interior e exterior, do desejo. O impulso pede a acção interior, e a acção interior exige, eventualmente, a acção exterior.”» (Stanislavsky *apud* Brito 2012: 69). Se para o autor a acção é o próprio acto de estar vivo ou de se manter vivo então a acção cênica é:

[...] o movimento da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interno para o externo, da coisa que o actor sente para sua forma física. A acção exterior em cena, quando não é inspirada, justificada, convocada pela atividade interior, só pode entreter os olhos e os ouvidos. Não penetrará o coração, não terá importância para a vida de um espírito humano em um papel. (Stanislavsky, 1972: 47 *apud* Brito 2012: 69)

As experiências e o estudo junto das comunidades de Candomblé, Yawanawá e Santo Daime foram essenciais para a construção do meu imaginário (e continuam a ser pois ainda sinto que não fechei o trabalho com o Candomblé e o Daime, em Portugal). São fontes de apoio de expressões performativas que recordam ou esquecem as sombras identitárias de um outro tempo.

Renato Ferracini cita André Lepecki para defender o modo como a “actualização” difere da “reinvenção” numa estética Deleuziana: “A actualização requer um carácter criativo e de continuação. Consideremos que a natureza coreográfica do ritual habita um campo virtual, assim como qualquer ‘tentativa’ de repetir uma performance” (Lepecki *apud* Ferracini, 2013). Num pensamento Deluziano poder-se-ia

dizer que os arquivos da memória não se acumulam num lugar específico do corpo humano, ou do cérebro, mas agregam-se a um “corpo-memória” em duração sempre presente de forma virtual. “O corpo, como multiplicidade, possui, portanto, virtuais e actuais reais e, enquanto um actual, é rodeado por uma “névoa de imagens virtuais” e de círculos sempre renovados de virtualidade” (Ferracini, 2013: 81). Para Ferracini o corpo virtualiza a memória em vez de a acumular. O corpo tem uma relação dinâmica entre o real e o estar-no-mundo e sua percepção activa no mundo. “O mundo e a dinâmica activa/receptiva, actualização/virtualização da própria duração no/do/corpo. A relação e a diagonalização entre essas memórias são, em última análise, coexistência 'virtuais' que habitam o actual. A memória não é o acúmulo de lembranças, mas virtualidades potentes e presentes num corpo-agora.” (*Ibidem*: 81)⁸.

A importância de separar um evento das restantes práticas sociais parece-me fundamental para encenar o que se quer actualizar. O que acontece dentro de um ritual, por mais coreografado que seja, como no Daime⁹, está sujeito a interpretações muitas vezes díspares. Existem diferentes sistemas simbólicos dentro de um mesmo acontecimento, portanto a análise dos acontecimentos pode diferencialmente incidir em tamanhos e pesos. Por outro lado, a lógica de interpretação destes está também vinculada à intenção do sujeito. No meu trabalho de campo pude verificar como a minha intenção e preconceitos moldavam a minha leitura e como, por exemplo, se diferenciava de outros participantes com quem tive conversas e depoimentos.

Victor Turner (1987) adiciona um ponto de extrema importância das crenças e práticas religiosas, tanto para a manutenção como para a transformação radical da estrutura social e psíquica humana. Turner descreve estes estados alterados como “experiências de fluxo” (*flow experiences*). No processo de obtenção de “communitas” (meta-estrutural, num modelo de inter-relações sociais), através do fluxo da experiência, um que passa pelo ritual pode partilhar tanto as capacidades positivas quanto as negativas da experiência humana, através de actos que simultaneamente elevam e invertem a posição social. Turner estava principalmente interessado na própria vida de

8 Tomei a liberdade de fazer pequenos ajustes do nível gramatical do Português do Brasil para o Português de Portugal, na citação, para melhor compreensão textual.

9 Ver ANEXO B . Santo Daime – Trabalho de campo.

grupo, a vida que se expressa nas experiências vividas dos participantes. Roger D. Abrahams (1995, pp.VII) diz que Turner via aqui todas aquelas características contraditórias que davam aos humanos a capacidade de rir e de chorar juntos. E que a linguagem do rito e da celebração é como uma porta de entrada para experiências reais, não apenas um aparelho mental de armazenamento e recuperação.

Para Turner (1987) as performances nunca são amorfas ou abertas, têm uma estrutura diacrónica, um começo, uma sequência de fases sobrepostas mas isoláveis e um fim. A estrutura não é a de um sistema abstracto; ela é gerada a partir das oposições dialéticas de processos e de níveis de processo. Turner explica como, na consciência moderna, a cognição, a ideia, a racionalidade, foram primordiais. E defende como à luz do conceito de pós-modernismo de Arnold Toynbe e no *Performance in Post modern Culture*, a cognição está em pé de igualdade com a vontade e o afeto. Ainda no artigo “The Anthropology of Performance” (1987) Turner reforça a ideia de que as performances, particularmente performances dramáticas, são as manifestações por excelência do processo social humano. E declara-se adepto da tradição epistemológica e do que Wilhelm Dilthey chama de “experiência vivida”.

“Para Dilthey, a experiência é um sistema multifacetado mas coerente, dependente da interacção e interpenetração da cognição, do afecto e da volição. Não apenas de nossas observações e reacções, mas também da sabedoria cumulativa (não do conhecimento, que é cognitivo em essência) da humanidade, expressa não apenas em costumes e tradições, mas também em grandes obras de arte. Há um corpo vivo e crescente de experiência, uma tradição de *communitas*, por assim dizer, que incorpora a resposta de toda a nossa mente coletiva a toda a nossa experiência coletiva. Adquirimos essa sabedoria não pelo pensamento solitário abstracto, mas pela participação imediata ou indirecta através dos géneros performativos em dramas socioculturais.”¹⁰ (Turner, 1987: 17).

¹⁰ Tradução da autora.

Voltando a uma perspectiva filosófica, para Schilbrack (2004), numa abordagem fenomenológica, a nossa principal maneira de conhecer e entender o mundo consiste no conhecimento prático pré-reflexivo. Os rituais entendidos como técnicas do corpo quando vistos sob essa luz, portanto, seriam os usos práticos que o corpo pensante faz de si mesmo.

Com esta compreensão fenomenologicamente informada da ideia de Mauss, pode-se apreciar as técnicas do corpo como formas de razão prática. Ou seja, a ideia de técnicas corporais sugere que a razão não se esgota no pensamento consciente e reflexivo, mas inclui as competências culturais adquiridas que não podem ser separadas do corpo. As técnicas do corpo, incluindo os rituais, são o nosso modo de ser simultaneamente físico e social no mundo, tornando o mundo inteligível e constituindo-o como um contexto significativo para a ação. (Schilbrack 2004: 15)

Fenomenologicamente os rituais envolvem conhecimento prático e, segundo o autor, este não será apenas o conhecimento de como fazer o ritual em si, mas também o conhecimento de como se relacionar com o mundo natural e - especialmente - social.

A cosmologia do *Mariri Yawanawá*, por exemplo, é tão densa como variada, chegando mesmo a coexistir vários rituais dentro dela. As diferentes formas de vivenciá-los, o modo da celebração, de guia espiritual ou de comunhão são apenas uma questão de referentes. O *Mariri* como acontecimento é interpretado pelos próprios participantes, performers, de formas diversas, porém o evento em si foi actualizado dentro de um sistema cultural, um sistema prévio que possibilita a visão e propõe uma interpretação. Considero a hipótese de estes rituais serem performances memorizadas pelos Yawanawá, no sentido de não estarem em arquivo. Os materiais coreográficos constituintes dos rituais são memórias, que têm uma duração que se cria e se actualiza regularmente.¹¹

¹¹ Ver ANEXO C . *Mariri Yawanawá* – Trabalho de campo.

Para Paulo Raposo (2010: 78), a memória colectiva, conceito discutido desde os trabalhos pioneiros de Maurice Halbwachs (1950), é uma “virtualidade”, no sentido em que é uma abstracção do passado, uma imagem construída no presente sobre o tempo pretérito. A memória assim pensada é resultado de um processo decorrente da selecção de recordações, condicionada pelo contexto social em que emerge e, paralelamente, reconstruída pela actividade de rememoração dos indivíduos que integram esse mesmo contexto. Mas para falarmos da memória também temos que falar do esquecimento e de uma forma poética Marc Augé (2001) defende o peso do esquecimento no acto de recordação, e reclama a sua conciliação: “Recordar ou esquecer é fazer um trabalho de jardineiro, seleccionar, desbastar”.

E, justamente, nesse processo de perscrutar as sombras soterradas da memória, criando uma *patine* de traços que conferem autenticidade ao passado, as *experiências performativas* parecem ser exemplarmente preciosas. Uma vez, recriando o passado como se se tratasse de um “país estrangeiro” (Lowenthal *apud* Raposo, 2010: 78).

Analisando o universo da arte performativa se ela é a representação (teatro num sentido mais restrito), penso eu que ela é também no extremo oposto, um veículo com o divino. E esta referência é tanto ancestral quanto a própria humanidade. Por isso, genericamente é uma expressão intrínseca, independente da localização geográfica e cultural, do ser humano. Historicamente, não é possível definir qual foi a primeira tribo a manifestar uma ideia de divindade. Os períodos Paleolítico e Neolíticos assinalam manifestações de sentimento humano com um vínculo com a Terra e com a Natureza, os ciclos e a fertilidade¹².

A concepção de divino evoluiu desde as formas mais primitivas provenientes das tribos da antiguidade até às dogmáticas definições das religiões. No sentido de explicar a existência dos elementos e dos seres da natureza, bem como conhecer o sentido dos fenómenos naturais (a tempestade, o vento, o dia e a noite, as estações, etc.) os nossos ancestrais conceberam diversas divindades. Daí derivam os rituais, cerimónias e sacrifícios, que tinham como objectivo agradecer a bênção enviada por essas divindades ou acalmar a sua ira.

¹² https://pt.wikipedia.org/wiki/Divindade#cite_note-UFPB-1

No Candomblé as divindades chamam-se Orixás e toda a sua cosmologia se constrói à volta da sua natureza. Cada Orixá está intrinsecamente associado aos fenómenos naturais: Iansã é o orixá da tempestade, Oxum o do rio, Yemanjá o do mar, e assim por diante. Nos rituais do povo indígena Yawanawá, o Mariri não só tem a função de agradecer às divindades como também tem o propósito de celebrar e comungar com outros grupos de cosmologia semelhantes à sua.

A ancestralidade destas artes habita num contexto holístico ainda presente nas comunidades do Candomblé de Salvador e nos indígenas da Amazônia. Estas são comunidades de resistência cultural e com práticas ritualistas dominantes no seu quotidiano. A forma como contemplam e se relacionam com o mundo é *holo*, inteiro e não fragmentário. O holismo é um conceito criado por Jan Christiaan Smuts em 1926, embora o significado de Smuts seja diferente do conceito moderno de holismo. Smuts definiu o holismo como o “factor fundamental operativo para a criação de totalidades no universo”.¹³

No entanto, a ideia de religião não é o principal foco deste trabalho-investigação. Uso este conceito apenas como uma referência presente, que povoa a investigação onde os rituais etnográficos foram realizados. A religião como um conceito de re-ligação que promove encontros felizes (leia-se positivos), comunicação e circulação livre de pessoas. Durante o trabalho de campo feito com o Candomblé, que de seguida descrevo, perguntei ao pai Paulo Fialho o que significava Candomblé. Respondeu-me que Candomblé quer dizer família, união e encontro, (Fialho, 29 de Abril de 2017). Com base na minha experiência prática de Candomblé no Brasil e em Portugal, considero que é uma prática ritual bastante permissiva no que toca à livre circulação de pessoas fora do vínculo religioso, aceitação de vários credos e diferentes orientações sexuais. Na cultura brasileira as religiões não são vistas como mutuamente exclusivas, e muitas pessoas de outras crenças religiosas — até 70 milhões, de acordo com algumas organizações culturais Afro-Brasileiras, tal como o Centro de Estudos dos Povos Afro Indígenas Americanos – CEPAIA, participam em rituais do candomblé, regularmente ou ocasionalmente. Os Orixás do candomblé, os rituais e as festas são agora uma parte integrante da cultura e uma parte do folclore brasileiro. Em Portugal, segundo Clara

13 https://en.wikipedia.org/wiki/Holism_and_Evolution

Saraiva, o pai Jomar e o pai Paulo, relataram em entrevistas (2017), que as casa de culto de Candomblé são uma minoria comparando com as de Umbanda¹⁴, contudo a circulação das pessoas entre estes dois cultos vai para além da afinidade que se tem com as culturas afro-brasileiras.

14 O Umbanda, segundo Reginaldo Prandi (1991), é uma religião que se formou no Rio de Janeiro, na passagem do século XIX para o XX. É uma síntese dos antigos candomblés banto e de caboclo transplantados da Bahia para o Rio de Janeiro com o espiritismo kardecista, chegado da França no final do século XIX.

CAPÍTULO 2 – Candomblé

2.1 O Candomblé

Tal como acima citado, Candomblé quer dizer “família, união e encontro” (Fialho, 29 de Abril de 2017), e para a investigadora/professora Suzana Martins que leciona nos cursos de Graduação da Escola de Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC – da Universidade Federal da Bahia no Brasil, o objectivo do Candomblé é cultivar, homenagear, devotar, venerar, celebrar e acreditar no poder da força invisível dos Orixás¹⁵ na relação entre o corpo físico do praticante e o universo mítico.

”O Candomblé exercita o equilíbrio a harmonia com os elementos naturais do Universo. Cada Orixá representa suas qualidades específicas e próprias da sua história ancestral através dos seus atributos, da sua dança, da sua música, da sua indumentária, das suas folhas, da sua comida, das suas cores, dos seus símbolos e de suas contas.” (Martins, 2008: 28)

Nos ciclos de frequência brasileiros, candomblé designa uma dança religiosa na qual se reza aos orixás. Todos os seguidores das religiões afro-brasileiras têm o seu orixá.

Segundo Reginaldo Prandi (1991), num passado recente, entre as décadas de 1950 e 1970, no Brasil, as religiões afro-brasileiras caracterizavam-se pela formação de pequenas comunidades, em que todos se conheciam e se relacionavam. A religião recriava simbolicamente relações sociais comunitárias que o avanço da industrialização e da urbanização iam deixando de lado. Tanto no terreiro¹⁶ afro-brasileiro, como na igreja evangélica, o praticante sentia-se parte de um pequeno e bem definido grupo. *Having both the individual and the collective aspect, they favor the construction of a personal and collective identity and trigger self-perceptions of integration into a group.*

15 “O Orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceria vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas actividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder, *axe*, do ancestral-orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente num de seus descendentes durante um fenómeno de possessão por ele provocada”. (Verger, 2002: 18).

16 O *Terreiro* é o espaço físico onde se cultiva o Candomblé, o templo. Também se pode referir à comunidade de cultos afro-brasileiros. Os terreiros podem ser exclusivamente para o culto da religião mas, também pode ser simultaneamente o espaço onde o guia espiritual (mãe ou pai de santo) vivem. (Martins, 2008)

(Saraiva, 2010: 276). A grande viragem do candomblé, segundo Reginaldo Prandi (1991: 234), foi a sua universalização, que nas últimas décadas do século XX, passou de religião étnica a religião de todos, com a incorporação, entre os seus seguidores, de novos adeptos de classe média e de origem não africana. Mas a universalização não teve a consequência de uma massificação religiosa, como aconteceu no caso da igreja evangélica. Para Prandi as características dos papéis sacerdotais são eminentemente familiares e a casa de culto (terreiro) tem regras próprias e independentes. O grupo de culto pode também ser chamado por “família-de-santo”¹⁷. “Mais que isso: as cerimónias secretas das obrigações e sacrifícios, não são abertos sequer a todos os membros de um terreiro, havendo sempre uma selecção baseada nos níveis iniciáticos, não sendo concebível a exposição a todos, muito menos a sua divulgação por meio televisivo.” (Prandi, *ibidem*: 230).

No livro de Suzana Martins “A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo” (2008), para iluminar a concepção de comunidade do Candomblé, a autora cita o *Babalorixá*¹⁸ Póvoas:

Um terreiro de Candomblé é, antes de tudo, um espaço onde atua um conjunto humano com base em outro saber. Ali, preserva-se a Natureza e rende-se culto às suas forças. A vida social, política, religiosa, econômica e familiar tem como eixo fundante o axé¹⁹, a força responsável pelo que é e pelo que será. Os Humanos e as divindades convivem no mesmo espaço de internação: dialogam, visitam-se, divertem-se, disputam, decidem, choram, riem, cantam, dançam. (Póvoas *apud* Martins 2008: 28).

17 A *família-de-santo* foi a forma de organização que estruturou os terreiros onde negros e mulatos, destituídos de um grupo de referência pela escravidão, se reuniam, estabelecendo vínculos baseados em laços de parentesco religioso. Essa forma de organização persiste até hoje (Silva, 2005: 56-57).

18 *Babalorixá* é o nome que se dá ao guia espiritual das religiões afro-brasileiras, o pai de terreiro, o pai de santo, é o sacerdote. O seu equivalente feminino é a *ialorixá* ou mãe de santo. (Martins, 2008)

19 *Axé* nas religiões afro-brasileiras representa a energia sagrada dos orixás. O axé pode ser representado por um objeto ou um ser que será carregado com a energia dos espíritos homenageados num ritual religioso. Na língua iorubá, significa poder, energia ou força presentes em cada ser ou em cada coisa. (Martins, 2008)

O Candomblé em Portugal

Segundo Clara Saraiva (2011) Portugal tornou-se, nas últimas décadas, um país de imigração, recebendo especialmente Brasileiros e Africanos, vindos das antigas colónias. Saraiva cita vários autores, como Hardning, Sansi-Roca, ou Sweet, para explicar que a expansão dos cultos afro-brasileiros, em Portugal, é relativamente recente. Os primeiros *terreiros* em Portugal apareceram após o 25 de Abril de 1974, com a abertura do país à liberdade cívica e religiosa. Foram trazidos por mulheres portuguesas que, tendo imigrado para o Brasil, aí foram iniciadas nessas religiões e, no seu retorno, começaram a atender pessoas e abriram as primeiras casas. (Cf. Saraiva, 2011:58.).

Rita Amaral (2002) define o Xirê como o modo de crer e de viver no candomblé. A dimensão deste ritual é focada numa espécie de microcosmo da religião, expressando vários aspectos das suas facetas públicas:

A festa é uma das mais expressivas instituições dessa religião e sua visão de mundo, pois é nela que se realiza, de modo intenso, toda a diversidade dos papéis, dos graus de poder e conhecimento com eles relacionados, as individualidades como identidades de orixás e de “nação”, o gosto, as funções e alternativas que o grupo é capaz de reunir. Nela não encontramos apenas fiéis envolvidos na louvação aos deuses; muitas outras coisas acontecem na festa. Na festa andam juntos a religião, a economia, a política, o prazer, a estética, a sociabilidade, etc. Por essa razão as festas de candomblé podem ser classificadas na categoria dos factos sociais totais que, para Marcel Mauss (1974), têm uma dimensão estratégica na elaboração do conhecimento antropológico. A vivência da religião e da festa é tão intensa que acaba por marcar, de modo profundo, o gosto e a vida quotidiana do povo-de-santo. A religião passa a confundir-se com a própria festa (Amaral 2002: 30).

Saraiva considera que o culto afro-brasileiro é bem-sucedido em Portugal porque remete para conceitos familiares para os portugueses: a matriz católica e ideia do curandeiro/a tradicional. E que por outro lado o Candomblé oferece, ao contrário da igreja católica, a capacidade de instrumentalizar e manipular divindades para resolver situações de crise de vida, como também a possibilidade de desempenhar papéis divinos e, portanto, tornar-se “capacitador”. (Saraiva, 2010: 284)

Em Salvador de Bahia passei por várias experiências e recolhi documentação. Mas porque queria que o projecto reflectisse uma realidade mais próxima, experienciada por mim, comecei mais recentemente a participar nas Festas no Terreiro do Babalorixá Jomar d'Ogum e pai Paulo, em Portugal, em 2017. Em seguida faço a descrição do trabalho de campo, do ritual de Candomblé - o Xirê - como objecto performativo e central na pesquisa, e que me inspirou dramaturgicamente a construir o CORPO SANTO. Limitei o processo o mais possível aos códigos da cosmologia do Candomblé porque tanto no *Mairiri* como nos “Trabalhos” do Daime a alteração de estado provinha da ingestão de uma bebida enteógena. No Xirê a alteração de estado - “baixar o santo”- acontece sem essa ingestão química. De alguma forma senti que assim, lúcida, podia ser mais pragmática face à análise e poder de construção. Mas, como se pode ler adiante, tive momentos de extrema emoção que dificultaram a observação do que acontecia à minha volta. Considero que o Xirê tem um intenso poder afectivo que pode mesmo contagiar público não crente no culto.

O título da minha peça coreográfica, que posteriormente originou o título desta tese: *CORPO SANTO – um ritual em palco* advém da corporalidade deste contexto sócio-cultural-religioso: o corpo em trânsito entre a acção física e a dimensão transcendental do invisível, defendida por Martins (2008). Para Martins os gestos funcionam como sinais ou sintomas do desejo, da intenção, da expectativa de sentimentos em relação à união com os Orixás. Mesmo que o título CORPO SANTO nos remeta para um significado teológico ou simbólico argumentado neste trabalho, o propósito é transcultural, não pretende ser localizado como um ritual afro-descendente, mas uma peça universal. Utilizei este título para enfatizar o corpo como um veículo, um depósito sempre renovável. E a referência de ritual não como uma cerimónia ou celebração mas com o propósito de trabalhar e intensificar a acção cénica.

O objectivo foi recolher material que informasse sobre o potencial afectivo da minha peça coreográfica. A análise deste evento foi feita a partir de um ponto de vista coreográfico, sobre o qual eu tenho domínio. Comecei a criar peças em 1998 e profissionalmente em 2005. Interessa-me o estudo do corpo e tenho desenvolvido uma grande intimidade com a dança enquanto meio de estudo e de trabalho, sendo bailarina

profissional desde 2003. A descrição que se segue incide na estrutura coreográfica do evento, isto é na divisão das diferentes partes do ritual, no espaço e no tempo marcado pelo gesto. Os diários de bolso, vídeos e entrevistas que fiz inicialmente na Bahia e depois em Portugal poderão vir a alimentar uma fase posterior de aprofundamento do estudo, por exemplo num doutoramento. Nessa fase poderei construir um quadro comparativo do estudo com o merecido detalhe. Entretanto, concentrei-me nos momentos que se destacam dos outros dois rituais que participei (Cf. trabalhos de campo colocados como ANEXOS à tese). É importante referir que não descrevo as danças que dominam o Xirê porque considero todo esse universo da intenção do movimento do corpo no tempo e no espaço, um trabalho singular bastante complexo e demasiado extenso para poder incluir neste trabalho de projecto. Porém, farei referência genérica à qualidade dominante que caracteriza esta dança durante a Festa mas não aos diferentes orixás.

2.2 Trabalho de campo

No dia 29 de Abril de 2017 fui ao terreiro do Babalorixá Jomar d'Ogum e do pai Paulo Fialho participar na Festa de Iemanjá. Encontrei-me como combinado à porta do estabelecimento comercial “Casa de Ogum” no Laranjeiro, gerida pelo pai Paulo e onde este também dá consultas e faz leitura de búzios. Fui de boleia de carro com ele de Almada até Azeitão. Ele conduzia, ao mesmo tempo que ia passando músicas de que gostava, vários temas do género música *techno*/alternativa. Com um sorriso meio nostálgico disse-me que em tempos saía muito para dançar nas discotecas de Lisboa. Depois de fazer tocar no rádio do carro uma música de *Sisters of Mercy* ele diz: “Hoje é o dia da minha mãe, a dona da minha vida. Humanamente não era possível fazer o que eu faço. Todo o ser humano tem sempre um quanto de fé. No momento de angústia, de sofrimento de um familiar próximo, o sujeito pode recorrer ao lado espiritual para o ajudar. A minha mãe é Iemanjá, a minha cabeça é dela, eu só consegui fazer o que tenho feito nestes últimos anos por causa dela.” Esta era a segunda viagem que eu fazia com o pai Paulo. A primeira foi quando fui participar na Festa de Ogum no dia 22 de Abril. Essa experiência foi muito intensa para mim porque me emocionei bastante no momento em que o orixá Oxum baixou e dançou no Xirê. Sem nenhuma explicação aparente eu comecei a chorar e tive muita dificuldade em conseguir controlar essa emoção avassaladora que tomou conta de mim. E em duas situações, por um par de minutos, tive que parar de tirar notas e de me render por completo ao que estava a sentir.

O pai Paulo estava relativamente mais animado com a Festa de Iemanjá pois era a festa da sua mãe de santo, ele ia *baixar o santo*²⁰ e ser um dos protagonistas da festa.

Chegámos ao terreiro Ilé Axé Omin Ogum, um nome que transporta a simbologia do terreiro desta casa. O nome quer dizer que também tem dono, chão e tecto de orixá: Ilé Axé – tecto Oxalá, Omim – chão e Ogum – o dono da casa é o orixá Ogum. Quando entrámos pelo portão de ferro para o interior do terreiro, as filhas de santo²¹ preparavam-se e acabavam de arranjar os lenços à volta das cabeças e laços à

20 *Baixar o santo* é um termo se dá quando uma pessoa incorpora uma entidade divina, um Orixá neste caso. Ver também artigo de Suzana Martins “O corpo Divinizado no Candomblé da Bahia” no portal *online* de conferências: Portal Abrace.

21 *Filha* ou *filho de santo*, é toda pessoa que tem um compromisso com o orixá e presta serviço religioso no Candomblé.

volta do peito (Lista de Figuras - a). Pai Paulo fez-nos uma visita guiada e disse: “Terreiro tem que ser no meio da natureza. Aqui não vive ninguém. Aqui é somente a casa para os orixás, e é aqui que fazemos todas as festas.”

Fui recebida como investigadora e como tal senti que não me exigiam nada, mas pude conferir que tinham a mesma atitude aberta e de bons anfitriões para com todos os outros convidados (os que não pertencem oficialmente à casa). Sentia-se realmente uma atmosfera agradável, de uma família feliz que cultivava os diferentes membros de diferentes responsabilidades e crenças.

Antes de a festa começar alguns dos filhos/as foram dar de comer aos orixás Egum, Exo, Oxum, Eroco e Yamim, trazendo pratos de comida e colocando aos pés das estátuas que simbolizavam os respectivos orixás (Lista de Figuras - b). Dentro do salão de festas os convidados ficaram sentados em três filas de sete pessoas cada; as vinte e sete filhas e sete filhos de santo estavam em pé; os *Alabés*²² eram sete miúdos com idades entre os 17 e os 5 anos de idade e posicionavam-se junto dos atabaques. A decoração da sala muda de cor consoante a festa em questão, e porque a festa de hoje era de Iemanjá, os laços à volta dos atabaques e das jarras junto das cadeiras do pai Jomar e pai Paulo (Lista de Figuras - e), *abis* (bandeiras que decoram o tecto) eram azul de mar.

O Pai Jomar entra na sala e toca no chão (sinal de bênção), vai até aos atabaques e toca no chão, desloca-se depois para a frente do seu cadeirão e começa um discurso de abertura dando as boas vindas a todos, aos da casa, aos convidados e aos que vêm pela primeira vez. Os filhos e filhas de santo sentam-se. O discurso de abertura termina e as pessoas levantam-se. O pai Jomar pede à filha para se ajoelhar. Ela baixa-se três vezes a seus pés e dirige-se para o meio da sala onde se encontra um banco baixo com pés de madeira e topo em pele rodeado com taças de barro e jarros no chão (Lista de Figuras - c). Ajoelha-se e fica debruçada sobre o banco. Outra filha, vestida de azul, entra também e dança à volta dela.

22 Os *Alabés* são Ogans que é o nome genérico para diversas funções masculinas dentro de uma casa de Candomblé. É o sacerdote escolhido pelo orixá para estar lúcido durante todos os trabalhos. Ele não entra em transe, mas mesmo assim não deixa de ter a intuição espiritual. Os atabaques do candomblé são tocados por eles. (Martins, 2008)

O ritual segue como se iniciou, com os *Alabés* a tocarem os tambores e as/os filhas/filhos a cantarem. A mulher que dança e entra e sai do salão de festas com as taças é filha do orixá Oxumaré. Este orixá representa todos os movimentos, de todos os ciclos. No candomblé acredita-se que se um dia Oxumaré perder suas forças o mundo acabará, porque o universo é dinâmico e a Terra também se encontra em constante movimento. O planeta Terra não poderia existir desta forma sem os movimentos de translação e rotação; uma estação do ano permanente, uma noite permanente, um dia permanente. É preciso que a Terra não deixe de se movimentar, que após o dia venha a noite, que as estações do ano não se alterem, que o vapor das águas suba aos céus e caia novamente sobre a Terra em forma de chuva. Para a religião, Oxumaré não pode ser esquecido, e por isso é celebrado no princípio do ritual, porque o fim dos ciclos significa o fim do mundo.

A filha faz pequenas acções com a comida e líquidos que estão à sua frente, nas taças de madeira e de barro e jarro de barro²³. A outra mulher dança à volta do salão e quando termina a acção central dos alimentos recolhe a taça ou jarro. Recuando, segurando a taça com os braços atrás das costas é acompanhada por pai Paulo que chocalha o *Adjá*²⁴ até à porta, e desaparece sozinha para o pátio da casa. Quando volta a entrar no salão, o pai Paulo espera-a e chocalhando o *Adjá* acompanha-a até ao meio da sala. Segurando a taça vazia com os braços à frente da barriga ela dá uma volta sobre si própria e uma volta à sala, para depois devolver a taça. O ritmo da música é lento. Cada vez que a música muda ela ajoelha-se nessa pequena pausa e o pai Paulo inicia a canção para logo em seguida os *Alabés* e as/os filhas/filhos se juntarem a ele. Durante a cerimónia os praticantes fazem pequenos sinais da cruz com os dedos no chão, depois passam-nos na testa e por detrás da nuca. Os crentes, filhos, filhas e alguns convidados, estão sentados com a palma da mão aberta virada para o centro da sala desde o início da cerimónia.

23 Este momento chama-se Ipadê e é um fundamento da Religião direccionado para saudar os ancestrais.

24 *Adjá* é um instrumento essencial no Candomblé. É considerado ser um objecto sagrado que durante a dança o instrumento serve para invocar e manter a vibração do Orixá na sala, para que a energia não saia daquele local onde está sendo realizada a festa. Quando se dança com algum santo, ou seja, quando uma Ekédi ou um sacerdote ou sacerdotisa dançam acompanhando algum Orixá, o som desse instrumento serve para guiar o mesmo durante o ritual. (Martins, 2008)

Quando a filha de Oxumaré volta ao salão com o jarro de barro vazio, o pai Paulo manda parar a música e ela ajoelha-se. O ritual continua com a música e com a dança enquanto os objectos que marcavam o centro do salão são retirados. As duas filhas dão uma volta ao salão e pedem a bênção aos pés do pai Jomar. A filha que se tinha ajoelhado está vestida de cor-de-rosa com desenhos de flores a branco e a outra de branco e azul com desenhos de conchas. Em seguida as/os restantes filhas/filhos juntam-se à roda de dança com o pai Paulo no centro do salão. O pai Jomar levanta-se depois e junta-se a cantar desse mesmo sítio, em frente à sua poltrona. E segue-se uma sucessão de músicas, iniciadas pelo pai Paulo. Entre cada música as/os filhas/filhos benzem-se. Após a última música desta secção as/os filhas/filhos voltam para os seus lugares iniciais, na periferia do salão. Com o *Adjá* o pai Paulo dá indicação para que as/os filhos/filhos o sigam. Estes organizam-se em fila e saem com ele pela porta lateral do salão para uma outra sala/quarto. Uma das filhas quando passa por mim aconselha-me a tirar os sapatos e a ficar com os pés nus contra o chão como todos eles, para eu poder sentir melhor a vibração. Faz-se uma pequena pausa no salão.

O pai Jomar entra no salão com *Adjá* na mão direita, numa dança bastante e típica do Xirê: dois passos para a direita, dois passos para a esquerda, seguido pelas/os filhas/os que trazem na cabeça e na mão pratos de cerâmica ou pratos brancos cheios de comida. Percorrem o salão e saem enquanto pai Paulo fica no centro a tocar o seu *Adjá* e a cantar com os atabaques dos *Alabés*.

Fez-se uma pausa e vamos todos para o pátio. No jardim, no assentamento principal do terreiro, o pai Jomar recebe a bênção. As pessoas que querem entram, sem sapatos, na pequena casa de madeira, com o pai Jomar sentado do lado direito e a comida nos mesmos pratos que tinha sido transportados, agora no chão. O crente pensa no que quer pedir ao santo, bate três vezes com a cabeça no chão, circula três vezes uma nota (5, 10 ou 20€) à volta da sua cabeça e bate três vezes com a cabeça aos pés do pai Jomar enquanto ele dá graças e oferece protecção do santo. (Lista de Figuras - f)

Entramos de novo para o salão. As/os filhas/os e os meninos *Alabés* deitam-se no chão em posição fetal sobre o lado direito, ou de barriga para baixo e com as mãos uma sobre a outra debaixo da testa. Os olhos estão fechados. O pai Jomar canta e todos repetem o refrão. O pai Paulo, sentado na sua poltrona ao lado da do pai Jomar, toca o

seu *Adjá*. Esta secção termina com os que estão deitados no chão a bater uma série de palmas. Levantam-se e voltam para os seus lugares. O pai Paulo dá início à música e os atabaques seguem, todos cantam. O pai Paulo agora dança acompanhado por duas *Ajoiês*²⁵, os restantes dançam e cruzam o salão alinhando-se em pares. O pais e as *Ajoiês* dão a benção, as/os filhas/os batem com a cabeça no chão aos pés do pai de santo e beijam as mãos das *Ajoiês*, juntando as mãos como se segurassem alguma coisa entre elas e trocando algo invisível de uma mão para a outra duas ou três vezes.

Os pais de santo voltam para o meio do salão com as *Ajoiês*, e os restantes dançam músicas à sua volta, ocupando o diâmetro total do salão. O verdadeiro Xirê começa aqui. As danças têm diferentes expressões que caracterizam os diferentes orixás. As danças que conferem o Xirê são sequências de passos, com transferência de peso de um pé para a outro e com pequenas mudanças de direcção e de inclinação do corpo. Os braços estão, na maioria das vezes, à frente do corpo e movimentam-se a partir da flexão e extensão do cotovelo. O cotovelo movimenta-se para trás e para a frente, ou para cima e para baixo. Existem diferentes subtilidades interpretativas por parte dos que dançam, a energia que dão ao movimento e entusiasmo, mas tudo dentro de um mesmo padrão. A amplitude de movimentos no Xirê é pequena.

Durante o Xirê começo a sentir arrepios fortes, algures durante a música de Oxum. Estou fascinada com a pujança dos *Alabés* e com os ritmos que produzem com os atabaques. Fico perplexa e imóvel com a violência de prazer que esses sons fazem-se sentir no meu corpo. Depois de uma hora de Xirê, os lenços começam a cair da cabeça de algumas mulheres. A dança desarruma-as mas elas voltam a arranjar-se sem parar de dançar. As mulheres e os homens, mais velhos e mais novos, dançam, assim juntos e unidos aguentam o ritmo. O Xirê termina. As filhas e o pai Paulo (por acaso a maioria dos participantes naquela sessão eram mulheres, à excepção de um homem, o filho de Iemanjá) que vão receber o santo, preparam-se na sala/quarto ao lado e os restantes fazem um intervalo fora do salão.

25 *Ajoiê* é no culto de candomblé um cargo feminino de grande valor: o de "zeladora dos orixás", normalmente atribuído a uma pessoa mais velha. É o equivalente feminino dos ogãs, sendo escolhida e confirmada pelo orixá. Também não entra em transe. (Fialho, 2017). Ver Lista de Viguras – d.

Falei com o *Alajé* mais velho, chama-se João, tem 17 anos e toca desde os 10. Os pais são filhos de santo e também participavam na festa. O seu irmão mais novo, de dois anos, vestido a rigor na Festa, segurava o dedo do pai durante o ritual. O João diz que os restantes *Alajés* são como seus irmãos e que já tocam juntos há três anos.

Chegou o momento de baixar o santo. Pai Jomar chocalha o seu *Adjá* junto da cabeça dos que dançam. Os restantes estão a cantar e têm a mão aberta voltada para os que dançam. Os que baixam o santo transformam-se, um a um, mudando a postura corporal e cerrando os olhos. Quando isto acontece, as *Ajoiês* retiram o lenço da cabeça das mulheres “com santo” e refazem-no agora com um laço atrás da nuca perto do pescoço. Aos homens, neste caso foi só ao pai Paulo, fazem um laço à frente, à volta do peito. Dançam a chegada do santo e são protegidos pela *Ajoiê* para não baterem nas coisas, ou nas outras pessoas, à volta. Um tempo depois são acompanhados para a saída do salão para a sala-quarto ao lado. Pai Jomar anuncia um pequeno intervalo.

Quando as filhas e o pai Paulo voltam a entrar no salão vêm vestidos com outras indumentárias, mais ricas e extravagantes nos tecidos, cores e feitios. E carregam e/ou têm pequenos objectos simbólicos aplicados na roupa, que correspondem ao seu Orixá. Quatro Iemanjás dançam, pai Paulo e mais três filhas. Durante a dança o pai Paulo dá a bênção quando vai saudar os outros crentes. Depois duas filhas de Oxum dançam e também dão a bênção. A música acompanha as diferentes qualidades e características dos diferentes orixás. Uma filha que não estava a dançar foi “apanhada pelo santo” e começou um movimento surpreendente que combina tremer e dar pequenos saltos. Uma *Ajoiê* veio de imediato, outra filha também ajudou a acalmá-la, segurando-a, sentando-a e salpicou-lhe gotas de água sobre a testa. Quando uma filha de Oxum dançou perto dela, ela voltou a saltar da cadeira e a dizer: “o santo ainda não saiu, é melhor eu ir lá para fora”. E desta forma acompanharam-na ao pátio. Em seguida foi a vez de Yansã dançar. Esta filha desafiou o pai Jomar a dançar e por momentos o filho de Ogum dançou também. Neste momento baixou o santo numa outra filha e a cena de controlar a saída do santo de quem não foi convocado para dançar repetiu-se. Posteriormente as filhas de Nãna dançaram. O final de cada performance, a dança do orixá, era marcada pelo aplauso dos presentes. Os performers saíam do salão para trocarem de roupa e voltarem com a que tinham inicialmente vestida quando começou o Xirê.

A última performance foi a dança de Iemanjá. Com os aplausos foram entregues rosas brancas em vários buquês ao pai Paulo. Quando o pai Paulo voltou a entrar, já vestido com o seu traje inicial, ajoelhou-se aos pés do pai Jomar a pedir a benção.

No discurso final, o pai Jomar dava como terminada a Festa, agradecendo a presença de todos os presentes e a pedir que todos ficassem para o jantar (que foi preparado segundo a tradição). Sublinhou a importância de não saírem da festa sem celebrarem esta refeição. A festa que teve início por volta das cinco da tarde terminou com um jantar à meia-noite.

Considerações sobre as notas de campo

Foi interessante observar neste contexto, o modo como o *axé*, enquanto concepção central no Candomblé, domina o ritual. Saraiva define esta concepção:

An invisible, sacred and vital force present in all the deities, natural beings and things, this energy needs certain rituals to be dynamized. In the rituals, it is through the singing (pontos cantados), the beating of the drums and other performances that this force is activated, and that the spirits and supernatural entities are called upon.”
(2010: 17).

Interessa-me abordar este conceito essencial mas teria que trabalhá-lo a partir da sua essência poética e não do ponto de vista da demopsicologia do Candomblé. Trabalhei o som e a música a sair do corpo e do centro da peça, como metáfora do *axé*. Suzana Martins²⁶ refere que a cultura do Candomblé tem três fundamentos estruturais essenciais: a polirritmia, o policentrismo e o holismo. O policentrismo e o holismo dominaram a minha atenção. O policentrismo considera que o movimento é definido como moção de movimento, expandindo o tempo e o espaço. O policentrismo é ocupado e emoldurado pelo tempo e pelo espaço que ocupa; o corpo não se locomove de um ponto fixo “A” para um ponto fixo “B” (Welsh-Asante, 1985 *apud* Martins, 1995: 139), como podemos observar na dança contemporânea ou no balé clássico. Segundo Thompson (1974), “para os povos africanos, a dança é definida como intrínseca e especial, construída por sobreposições de moções”. (Martins, 2008: 119)

Durante o processo de construção da peça CORPO SANTO, explorei a ideia de múltiplos centros no corpo e transpus esta técnica também para um universo em que se presta mais atenção às partes que não se movimentam do que às que visivelmente se movem. Descentralizei o centro do corpo com as tecnologias de improvisação de William Forsythe. E explorei a ideia de expansão sensorial usando uma técnica de movimento que pressupõe que tudo esteja em (a)tenção.

²⁶ “O corpo Divinizado no Candomblé da Bahia” no portal *online* de conferências: Portal Abrace. Última consulta 10 de Fevereiro 2018)

No CORPO SANTO, o foco, o lugar para onde o performer olha, também é parte integrante do corpo. O olhar é um canal de comunicação para o exterior, independente e diferente da atenção. O bailarino pode estar a “massajar” o espaço com os olhos ao mesmo tempo que observa a sensação das plantas dos pés no chão, e a mão que descansa em cima da perna.

Esta ideia de desmultiplicação não está associada à separação das partes, pelo contrário. Abordei diferentes frentes para interagir com o todo, e dançar a dimensão transcendental do invisível que Martins (2008) descreve como a corporalidade no Xirê. Destaquei também o papel importante que as mãos e os pequenos gestos têm no Xirê por isso lhes dei um valor qualitativo na coreografia do CORPO SANTO.

Os povos africanos vêem a criação do mundo como um jogo de peças que se encaixam umas nas outras, sem que se fragmentem ou se separem do todo. Esse sentido holístico também se insere na corporificação, que tem como uma das suas principais características a conexão entre as partes do corpo que se movimentam interagindo entre si. O mover das articulações predomina no gestual, porém as articulações não são enfatizadas ou acentuadas além do todo e, tampouco, individualizadas. (Martins, 1995: 139).

CAPÍTULO 3 – CORPO SANTO

3.1 Projecto CORPO SANTO

O fascínio pelos rituais sociais religiosos no Candomblé e Santo Daime, e os rituais tradicionais da tribo Yawanawá levaram-me a considerar a tradução dos seus princípios para um objecto de palco. Quis fazer exactamente o oposto daquilo que me levou a procurá-los; ter experiência no ritual religioso de origem ancestral, para apropriar-me e actualizar um evento no espaço tradicional de apresentação, a cena de um teatro.

Neste processo de tradução várias questões se levantaram, nomeadamente como extrair a “essência” de rituais tão diferentes e levaram a adoptar as estratégias que se seguem. Em primeiro lugar simplificar o contexto de ritual, limitando-o a um dos estudos e trabalho de campo o Xirê, a Festa do Candomblé, deixando os restantes rituais como limites da experiência e universos ético-estéticos. Em segundo lugar, aprofundar e aproximar o ritual, a Festa do Candomblé a partir de uma experiência actual, na nova situação geográfica de estudo, Portugal.

Para este processo convoquei dois cúmplices, com o seguinte critério: o trabalho de corpo, a abordagem ética-política de trabalho e a sensibilidade para mobilizar o espaço social, descrito no ponto 3.3.2 Residências artísticas.

O divino é tudo aquilo que ainda não é coisa.

O divino é tudo aquilo que não é cultura; é nesse potencial que ainda podemos ser o que não somos, que nos podemos descobrir e reinventar.

Será esse espaço o que procuramos nos rituais? Ou é uma tentativa de recriar o passado, como se nos esquecêssemos de que a memória é uma inevitável actualização de um evento?

CORPO SANTO é uma performance à moda antiga, um ritual onde se dança para encontrar um momento sublime, a transcendência. Os tambores tocam ao lado dos sintetizadores e a festa do Candomblé está presente no eco e na cor dos que dançam, mas este ritual não tem a pretensão de ser identificado.

É um espectáculo criado por movimentos imaginados, sonhados e até vividos pela coreógrafa Rita Vilhena em Salvador da Bahia, na Amazônia, na Holanda e em Portugal. É uma viagem para expandir os limites do corpo.

(ver ANEXO A . Folha de sala e ficha artística)

3.2 Descrição coreográfica e memória descritiva da peça

A peça CORPO SANTO começa com o palco despido e com as mangas, tubos de plástico, distribuídos e enrolados em círculos na boca de cena perto dos pés do público; os paus de madeira com padrões negros estão no mesmo alinhamento, deitados ao comprido na parte mais à direita da boca de cena; e uma mesa com um computador fechado e uma cadeira marcam discretamente o lado esquerdo.

A luz é geral, mas pouca intensa e espalha-se por todo o espaço. Há uma projecção com um desenho gráfico de linhas brancas, que pinta o centro de cena, no chão. Não há música.

Inicia-se o primeiro momento de transformação do espaço físico da cena: a luz que ilumina o público apaga-se, e os três performers caminham para o palco descalços, Guilherme da Luz seguido de Rita Vilhena e Jari Marjamäki. Entram em cena, dividem-se na tarefa de reposicionar as mangas de plástico e montar os paus de madeira em formação tipo tipi.

A projecção de vídeo refaz-se num desenvolvimento contínuo e pausado do gráfico inicial. Uma sequência de linhas brancas, que se organizam num padrão geométrico, transforma-se, desmultiplica-se e reorganiza formas de dividir o espaço.

A cena é montada com a intenção de revelar uma cenografia misteriosa e contemplativa constituída por mangas plásticas pousadas sobre quatro tipis²⁷ dispostas em diagonal ao fundo de cena à esquerda. A mesa remete para um "altar", coberta com uma manga que a veste do tampo aos pés, rodeada por largos círculos espiralados de tubos vermelhos; e posicionada entre dois tipis com mais círculos e espirais de plástico vermelho a ligarem os paus entre si; Marjamäki vestido com um *hoodie*²⁸ largo, comprido, cinzento com aplicações/ornamentos prateados, senta-se e abre o computador. No lado direito ao fundo de cena ficaram mais tubos vermelhos e cinzentos em monte circular, dispostos no chão.

27 Tipi é uma tenda em forma de cone de fácil transporte, característico para uma vida nómada. Os tipis da peça são constituídas por três paus cada, sem panos a cobri-las.

28 *Hoodie* é um estrangeirismo utilizado para definir uma camisola com capuz.

Os dois bailarinos, Vilhena e Da Luz colocam-se lado a lado, cerca do simulacro de "altar" onde Marjamäki está sentado e, ainda em silêncio, cobrem a cabeça com o capucho do *hoodie*. Vilhena tem umas calças prateadas e um *hoodie* amarelo esverdeado e Da Luz veste umas calças curtas vermelhas com *hoodie* cor-de-rosa. Num movimento contínuo e sincronizado, ambos flectem a cabeça em direção ao peito e vão dobrando e descendo os joelhos lentamente até chegarem ao chão. Continuam, à mesma velocidade a baixar a cabeça até que chegam à posição: cabeça, joelhos e pés no chão, costas redondas arqueadas tipo posição decúbito. Com os braços ao longo do corpo e as mãos sem tensão a tocar o chão de madeira.

A imagem gráfica que estava a ser projectada no chão é agora substituída por uma luz de *sodium*. Esta nova fonte de luz, rente ao chão, vai aquecendo organicamente (sem efeito *dimmer*) revelando gradualmente, a forma dos corpos em silêncio e em esforço. O movimento dos corpos começa quando a luz termina de expandir e os primeiros sons saem pelos monitores. Os bailarinos mexem-se em síncope com micro movimentos fluídos e densos, repetitivos e tensos. Os corpos dançam até ao chão e deslocam-se perto um do outro num percurso circular, lento e sempre rasteiro (Lista de Figura - 1).

A música é feita de sons dominantemente sub-graves, um manto de lava que é pontualmente interpolado com curtíssimas frases de tambores e de voz. O ambiente geral é de contenção, nada se solta ou relaxa. O bailarino fica no centro alto do palco e a bailarina continua o percurso finalizando o círculo com a mesma qualidade de movimento densa e expansiva, como se não existissem frases, apenas um estado do corpo e uma marcação no espaço. Ela eleva-se até à posição de joelhos e revela a cara. Os lábios fazem uma dança ainda mais lenta e monótona. Nada interrompe a transformação contínua da boca fechada, com lábios relaxados, para uma boca aberta até ao seu limite, como se se quisesse transformar no grito de Edvard Munch. Os sub-graves transformam-se em tons mais graves até chegarem a um efeito de *white noise* que enfatiza a imagem do grito.

Da Luz levanta-se a dançar com a sombra de Vilhena, percorre o palco até ao tipi do alto. Ele tira o *hoodie* e revela os ornamentos prateados nos ombros que decoram o *top* côr-de-carne que tem vestido. Ajoelha-se para pegar numa manga vermelha fina e curta do tipo “chicote”. A bailarina começa a fechar a boca e gira a frente do seu corpo, do lado direito para o lado esquerdo, em torno do seu eixo (Lista de Figura - 2). Com movimento contínuo, eleva-se do chão dando um passo que finaliza com o fechar da boca e o corpo de pé, ao lado do "altar" de Marjamäki.

O bailarino transforma o corpo horizontal, denso e em contenção numa dança na vertical, com movimentos amplos de uma variedade rítmica inesperada. Com o tubo nas mãos, ele chicoteia o ar seguindo o impulso da procura, ou o chamamento dos vários espaços. Da Luz desloca-se livremente nos lugares vazios da cena, agilizando a manga no plano vertical, horizontal e transversal. O corpo movimenta-se com espirais de várias amplitudes, visita o plano médio – faz deslocamentos com os pés no chão, alto – quando salta, e baixo – quando desce os joelhos ao chão e a pélvis sentado entre as pernas. O tubo vermelho torna-se numa ferramenta musical capaz de produzir som e ritmos variados que o bailarino mostra dominar. A dança é, assim, uma mistura de limpeza e um acto musical em que o bailarino faz circular o ar, musicando-a.

O músico sentado ao computador lança agora uma faixa gravada com o som desse e de outros tubos. Uma composição cheia de *samples* misturados e enriquecidos com efeitos de *delay* e de sobreposição. Neste momento, para um ouvido mais sensível, testemunha-se o diálogo musical entre o bailarino e o músico. Marjamäki complexifica o diálogo, introduzindo uma outra faixa para criar camadas pontuais à composição geral sonora e performativa do bailarino. Enquanto isso, como se entrasse num transe, a bailarina inicia um balbuciar catatónico que se desenvolve em diferentes tonalidades e volumes, deslocando-se à retaguarda, recuando num movimento lento, contido e denso. Ela percorre a arena central da cena. Após o segundo círculo com um clímax tonal, a bailarina pára junto ao "altar" e despe o *hoodie*. A iluminação foi acompanhando o percurso e, a cada quarto de volta, um par de PCs no nível do chão acendem e iluminam o tecto. O círculo de luz vai ficando mais definido e intenso acompanhando o estado de balbuciar catatónico da bailarina.

Da Luz poisa a manga vermelha junto à tipi alta. Em movimentos contínuos e suspensos inverte o tipi, colocando o diâmetro menor no chão e o diâmetro maior aberto para cima. De seguida fecha o tipi que está no meio e transporta-o para o lado direito da cena, abre-o e coloca-o também aberto para cima, dentro do monte de mangas agora especialmente iluminadas para este momento. Pode assinalar-se, desta forma, este momento, como o segundo momento de transformação do espaço físico da cena.

Claramente este é um momento de viragem do espectáculo em que os corpos saíram do chão, a voz do corpo da bailarina, o som do tubo manuseado pelo bailarino, as luzes e os tipis apontam para os céus. Encontramo-nos no momento da peça que evidencia o plano alto, o nível acima do chão, como que uma reverência ao etéreo.

O bailarino encontra-se agora de cócoras com uma manga larga e comprida, segurando cada ponta do tubo contra os olhos. A luz transforma o espaço, o círculo luminoso reduz a sua intensidade e a luz geral especifica-se no protagonismo do movimento do bailarino com a manga fluorescente. O bailarino desloca-se no espaço, num constante devir levanta e baixa-se, torce e faz espirais no corpo e à volta desse tubo que o domina. Ele dança uma sensualidade de cobra. O tubo também dança, ele faz parte do corpo do bailarino (Lista de Figura - 3), é uma extensão que se conecta e desconecta. A sonoplastia muda de registo e acompanha desde o início até ao final esta dança, com uma qualidade transcendente, holística e expansiva. São sons ondulantes que nunca acabam, não se sente o começo e o fim.

O bailarino termina o percurso em frente ao “altar”, junto à bailarina. Ambos enfiam as extremidades da manga no topo de um tipi do mesmo “altar”. A luz e a música modificam-se. A luz abre gradualmente para um geral branco quente, deixando o espaço amplo e mais claro do que em qualquer outro momento da peça. A música começa por uma composição de sons e ruídos, pequenos apontamentos do espaço exterior. Sobrepoem-se uma melodia com som de órgão electrónico sintetizado e uma outra composição com um ritmo compassado e rápido, que aparece e desaparece ao longo do tempo desta peça musical. Termina com a melodia do som do órgão sintetizado.

Os bailarinos continuam conectados com os tubos e progressivamente multiplicam o foco para diferentes pontos, diversos espaços. Os corpos dançam em concordância, como se de um diálogo se tratasse, complementando as frases um do outro. Deslocando-se sempre muito perto um do outro, eles percorrem o espaço, a partir do "altar" (Lista de Figura - 4), para o centro direito de cena, fazendo um apontamento, onde só dançam com os braços (Lista de Figura - 5), e continuam para o extremo direito, em círculo para o topo, ao centro e, finalmente, atravessam o plano sagital do palco. Com a última parte da música eles deslocam-se para trás, numa pequena dança íntima de dedos e mãos.

Marjamäki levanta-se da mesa de som e caminha até à esquerda alta de cena, agarra uma manga larga vermelha fluorescente e roda-a acima da cabeça com movimento largo, como se fosse uma hélice de helicóptero. A música dos altifalantes desaparece em *fade out* e o som produzido pelo tubo ressoa por todo o espaço. Os bailarinos, na direita alta de cena, mudam o foco do olhar, que até então estava muito centrado na relação entre eles, e passam a olhar mais para fora, observando Marjamäki a girar um grande tubo. Vilhena deixa de estar tão perto de Da Luz e desloca-se na direcção do molhe de tubos mais próximo. Agarra duas pequenas mangas vermelhas do mesmo comprimento; ao girá-las produz um som diferente (Lista de Figura - 6), um tom mais agudo que o produzido por Marjamäki.

Em seguida, Da Luz faz o mesmo percurso e apanha duas outras mangas vermelhas um pouco mais finas e compridas que as de Vilhena. Ao girá-las produz um som forte e ainda mais agudo. Com a energia da luz baixa, a fluorescência dos tubos fica nitidamente mais intensa. Os três performers deslocam-se, em uníssono pelo espaço, e à aceleração iniciada pelo som de Marjamäki dão um passo. Os passos levam-nos para diferentes direcções e frentes. Ao sétimo passo, os três performers formam uma diagonal que atravessa o palco de um lado ao outro. Mantêm a posição por alguns segundos e depois continuam o padrão de movimento pelo espaço. Quando Da Luz chega ao "altar", Marjamäki chega ao tipi invertido, na esquerda alta de cena, e Vilhena chega junto ao tipi invertido do lado direito. O som acelera numa cacofonia.

Marjamäki continua com o movimento por cima da cabeça e os restantes performers fazem movimentos com um ou dois tubos de cada vez, movimentos cruzados, paralelos e oblíquos, no plano transversal, horizontal e vertical do corpo. A luz *strobe* acende neste momento, tem intensidade fraca, semelhante à cena que ilumina o abrir da boca da bailarina, no início da peça.

Desmancham a formação diagonal, deslocam-se com um caminhar original, cauteloso mas solto, sem contagem. E sempre a girar os tubos, chegam a uma linha de frente para o público, na boca de cena. Param a caminhada e ficam em posição. Ilumina-se uma nova projecção, no centro baixo de cena com linhas brancas. Um triângulo aberto com dois segmentos de linha, na linha média horizontal, um de cada lado, feitos de pontos. A imagem gráfica, à semelhança do que acontece no início, transforma-se de modo progressivo, acompanhando os eventos seguintes. O desenho, ao contrário do início, não muda de padrão, mas expande, cresce a partir do centro, com mais linhas e mais pontos, como se tratasse de uma mandala, com quatro secções em espelho, direita/esquerda e cima/baixo. O público fica iluminado com uma luz clara fraca.

Da Luz e Vilhena passam para trás do público e colocam-se, cada um no seu lado, nas extremidades da plateia. Com um movimento singular, um tubo apenas, baixam-se e depois levantam-se, e o som viaja com eles. Após jogar este jogo um par de vezes, cruzam a plateia pela parte de trás. Fixam posição, equidistante do centro de cena, aceleram o movimento dos tubos e saltam a dois pés no mesmo lugar por um tempo que leva à exaustão física dos bailarinos. A intensidade do som aumenta. Marjamäki está no centro baixo de cena. Ele acelera só depois dos bailarinos saltarem por muito tempo. Chega à velocidade máxima, mantém o movimento e o som, por um curto espaço de tempo e depois desacelera. Vilhena e Da Luz desaceleram com ele e voltam à boca de cena, virados para o público. Mantêm, os três, a posição de linha à boca de cena. A projecção está agora por todo o espaço, toca no público inclusive. A quarta parede foi quebrada e todos estão dentro da imagem gráfica que foi crescendo com a viagem do som pelo espaço.

Uma nova música sai pelos altifalantes, uma composição original produzida por Marjamäki mas lançada pela *régie*. É uma melodia com uma qualidade leve e fluida. A imagem projectada desaparece. Um a um, os performers desaceleram o movimento até ao *fade out*, colocam os tubos perto dos pés do público e desmancham a montagem do cenário. Colocam primeiro todos os tubos no centro de cena, depois os paus dos tipis por cima, num monte, deixando o resto do palco vazio e despido de objectos cénicos. A bailarina transporta uma máquina de fumo para junto do molhe e coloca-a para que o fumo saia a partir de dentro desse monte de paus e tubos, simulando uma fogueira a queimar todas as estruturas. Os performers esperam que o fumo saia com abundância e saem de cena, abandonando a “fogueira” a fomegar. A última imagem volta a ser projectada no chão. Os raios de luz cortam as nuvens de fumo branco e o público fica a ver o movimento aleatório do fumo, ao som da música. Eventualmente aplaudem mas os performers não voltam à cena para agradecer.

3.3 Análise das componentes coreográficas: Modos de criação

No CORPO SANTO a frase de movimento não tem um começo nem um fim. O padrão caracteriza-se pela qualidade contínua do corpo em que o fluxo do movimento é levado à exaustão. A unidade de cada movimento que a constituiu é produzida como se fosse única, como um ponto final que ainda não deu conta que vai ser transformado em reticências. Cada movimento tem uma dimensão ilimitada no tempo, mas a totalidade, o conjunto dos movimentos, poderia ser uma frase dos romances do José Saramago. A escrita de Saramago é caracterizada pela falta de pontos finais e cadência na pausa, por vírgulas. É uma forma não canónica, apesar de o escritor português como prémio Nobel da Literatura fazer parte do cânone literário.

Isabel Coutinho escreve no Jornal Público no dia 23 de Abril de 2009²⁹, “o autor re-descobre sentidos ocultos nas palavras que o uso quotidiano nelas acabou por desgastar”. O método passa pela construção gramatical em que os dois únicos sinais de pontuação, o ponto e a vírgula, são assim como uma história contada com pausas, uma breve e uma pausa mais longa. No mesmo artigo, Coutinho cita Manuel Gusmão, crítico literário e professor da Faculdade de Letras, que define a escrita de Saramago: “como se também ele concordasse que a unidade mínima da linguagem em acção é o diálogo” (Gusmão *apud* Coutinho *Ibidem*). Aqui refere-se à capacidade múltipla do narrador comunicar com uma, ou duas personagens que dialogam. Exemplos disso serão os livros *Memorial do Convento* e o *História do Cerco de Lisboa*, que têm páginas corridas sem parágrafos, onde Saramago deixa de usar de forma canónica a pontuação. Coutinho considera que o leitor pode perder-se se não entrar na lógica musical em que o autor escreve. Como se se tratasse de um narrador oral que não precisa de pontuação, fala como se estivesse a fazer música, sons e pausas, uns curtos, outros lentos transgredindo a lógica sintáctica da escrita canónica. As frases de movimento em CORPO SANTO podem comparar-se, desta maneira, com uma coreografia não canónica que se rege pelos princípios da improvisação, como uma tecnologia de composição. Em CORPO SANTO, a coreografia, assim como a escrita de Saramago, expande o sentido sintáctico da linguagem tradicional da dança moderna.

29 Artigo publicado no suplemento P2, disponível em www.publico.pt/2008/04/23/jornal/saramago-258228, consultado em 15 de Fevereiro de 2018.

Após a ruptura da dança moderna, a improvisação, foi a promessa de um novo movimento na dança, no início do séc. XX. Bojana Cvejić (2015: 127) refere Isadora Duncan como a pioneira da ruptura em que as ideias foram renovadas e cultivadas nos anos 1960 e 1970 e mais além:

- a liberdade na espontaneidade auto-expressiva, o corpo-mente holístico, e a primazia do físico, sensorial do movimento natural emocional,
- a subjectividade do bailarino através da expressão corporal ou a objectivação do movimento pelo corpo do bailarino,
- fundação ontológica da dança moderna: em presença, no movimento do corpo como evidência da substância viva. (Cvejić 2015: 128, tradução da autora)

O discurso sobre a improvisação foi desenvolvido por praticantes e teóricos, desde então, em artigos de especialização na *Contact Quarterly* e na *British New Dance*. Coreógrafos como Steve Paxton, Nancy Stark Smith e Lisa Nelson exploraram a Contacto-Improvisação; Simone Forti formulou um dos primeiros discursos teorizado a partir da própria experiência; Susan Leigh Foster tem um papel de “teórica da improvisação”, sem priorizar uma experiência do corpo sobre o tema, mas com vontade de dar um desenvolvimento discursivo e teórico neste campo. Cynthia Novack combina em “*Sharing the Dance: Contact Improvisation and America Culture*” (1990) a experiência prática e a teórica. Susan Foster escreve um livro sobre a dança improvisada do Richard Bull, *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull* (2002). Sally Banes escreveu extensivamente sobre o *Judson Dance Theatre* e articula o termo *Post-Modern Dance* no circuito da crítica americana. Banes escreveu sobre improvisação a partir dos trabalhos de Simone Forti, Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer e no *Grand Union Group*. Cvejić salienta ainda o livro de Ann Cooper Albright e David Gere, *Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader* (2003).

Com os praticantes e teóricos da improvisação, segundo Cvejić, nasceram as seguintes práticas e nomenclaturas, a partir dos anos 60: *situation-response composition*, *in situ composition*, *spontaneous determination*, *Open* ou *Total improvisation*. E com assinatura de criador *Open – Form Composition* da coreógrafa americana Mary (O' Donnell) Fulkerson, o português João Fiadeiro com a Composição em Tempo Real e ainda a *Emergent Choreography* do holandês Ivar Hangendoorn.

Durante a minha formação académica em dança, na Academia de Dança Contemporânea de Setúbal, na Escola Superior de Dança e no *Rotterdamse Dansacademie* (Codarts), tive algum contacto com a prática de improvisação em dança, mas foi com o bailarino Michael Schumacher - que dançava no Ballet Frankfurt dirigido por William Forsythe -, que aprofundei o conhecimento da desta abordagem e me apaixonei por este modo de encarar a dança. William Forsythe desenvolveu aquilo que ele denominou, “*Improvisation Technologies*”. Schumacher deu vários *workshops* de improvisação sobre esta técnica, durante o período que eu frequentei a Codarts. Ao contrário de muitos colegas meus a improvisação era a aula que me dava maior gozo sensorial (tesão) pois era ali que eu sentia liberdade para me exprimir e exercitar a espontaneidade como bailarina. Nesse momento da minha vida o vocabulário desenvolvido por Forsythe fazia-me imenso sentido, sentia a concretude e a expansão da ideia do corpo em relação com o espaço. Foi como se Forsythe tivesse agarrado o modelo da cinesfera, desenvolvido por Rudolf Laban (Laban 1984 e 2011) - que centraliza um ponto no corpo, a partir de onde circulam os movimentos e através do qual todos os eixos passam - e os multiplicasse, aos centros do corpo. Mas também os transpôs para o espaço que circunda o corpo, usando não apenas pontos, como também linhas, ou planos inteiros sobre, ou para produzir movimento. Um exemplo do que eu fazia: observava a sala onde estava, colocava o plano do tecto com o braço esquerdo na linha do umbigo, passava todo o corpo por debaixo dessa linha; depois segurava a linha com a parte inferior da perna direita e projectava-a para o canto esquerdo da sala, ao mesmo tempo que reproduzia o círculo do puxador da porta com o nariz.

O que me fascinava era ter consciência das minhas opções e poder livremente fazer decisões. Senti, pela primeira vez, uma autonomia e a objectivação do movimento no meu corpo. Foi a partir desta altura que eu comecei a investir nesta prática como o modo de fazer dança. Cvejić refere como, para Simone Forti, a prática de improvisação em dança, tem em comum para todos os praticantes uma motivação, a descoberta: “*Fourthly, no matter how diverse their practices may seem, improvisers highlight that their motivation lies in discovery*” (Forti *apud* Cvejić 2015: 133).

Enquanto praticante e artista, tenho o gosto de querer descobrir essa sensação de ir atrás de alguma coisa que não se sabe e a vontade de cultivar um estado de “não saber”. As afirmações exclamativas, as verdades absolutas são obsoletas e fechadas. Eu trabalho com o estado de dúvida e curiosidade para manter a obra viva. Cvejić (*Ibidem*) descreve três perguntas essenciais, para Forti, quando se está a improvisar: “é actual?; para onde é que isto me leva?; é acessível ao público?”³⁰ (Forti *apud* Cvejić 2015: 133). Eu acrescento ainda uma outra pergunta que coloco nos meus processos: isto traz-me prazer?

A ideia de “descoberta” implica para Cvejić uma constante flutuação entre o consciente e o inconsciente na procura do “inesperado” e do “desconhecido”, um momento sublime. Cvejić (2015: 134) tenta definir o sublime como uma interposição do “inesperado” e do “desconhecido”, em que o improvisador experimenta uma perda de controlo, e o aspecto do tempo implícito acima se relaciona com o significado etimológico de *improvviso ex tempore*, que na dança, como na música, implica composição sem um tempo pré-determinado e fixo de uma partitura escrita. (*Ibidem*)

No processo de criação de CORPO SANTO, as questões levantadas por Forti estavam sempre presentes. As improvisações nasciam de uma ideia, ou de uma imagem que eu queria explorar no trabalho. Partilhava estas questões com os outros artistas envolvidos no projecto e deixava a matéria a “marinar”; voltava a improvisar muitas vezes sobre a mesma ideia até desistir dela porque nos respondiam negativamente às questões acima descritas, ou mantinha e desenvolvi-as na composição coreográfica, com especificações no tempo e no espaço da peça.

30 Tradução da autora.

Na composição do CORPO SANTO, a qualidade do movimento foi estudada e definida, o espaço foi organizado, e a música originalmente composta, mas o tempo dos materiais é variável. A peça segue uma partitura de escuta activa do que está a acontecer no momento, os tempos mudam e os materiais adaptam-se nessa interacção entre os corpos, o som e o espaço. É na qualidade do movimento que se unifica o corpo da peça e se define a estética da obra. A improvisação está sempre presente como uma auto-expressão que opera dentro dos limites internos do corpo, da sua experiência de tempo, de espaço e de contacto com o outro. Para Cvejić, a dança improvisada como um preceito ideológico da encarnação de liberdade é uma característica *neo-avant-garde* da “dança como/para a vida”, herdada na década de 1960 (2015: 137). Esta ideologia assenta no pressuposto que o *self* é expresso através de uma experiência sensorial, que é ao mesmo tempo considerada uma experiência emocional. Cvejić acrescenta: “O holismo corpo-mente na estética da espontaneidade pressupõe uma exploração da vida emocional do artista” (2015: 134, tradução da autora) e para exemplificar cita o pintor do expressionismo abstrato, Robert Motherwell: “The content of art is feeling . . . feelings are neither ‘objective’ nor ‘subjective,’ but both, since all ‘objects’ or ‘things’ are the result of an interaction between the body-mind and the external world”³¹ (Motherwell *apud* Cvejić 2015: 135). Desta forma pode-se considerar que a dança de improvisação é como uma “conversa” entre o eu e o ambiente natural ou físico, ou com outro corpo.

A ideia de uma inter-subjectividade, segundo Cvejić (*Ibidem*) está presente, como num diálogo de música Jazz, numa ontologia de pergunta e resposta, entre músicos que tocam juntos. Consigo identificar no CORPO SANTO este procedimento, por exemplo, no início da peça quando os bailarinos percorrem a cena junto ao chão, e quando dançam, a meio da peça, com as mãos e os braços. Nestes dois momentos os bailarinos são inter-dependentes, a resposta do movimento de um vai influenciar o movimento do outro: quanto tempo dura, a direcção do corpo no espaço, o nível do corpo, e a velocidade são decisões subjectivas que reflectem as experiências do corpo no evento. “Se o mundo já está dentro do corpo, a separação entre o eu e o outro é muito

31 “O conteúdo da arte é sentimento. . . sentimentos não são nem "objetivos" nem "subjectivos", mas ambos, já que todos os "objetos" ou "coisas" são o resultado de uma interacção entre o corpo-mente e o mundo externo ”

menos distinta. A pele não é mais o limite entre o mundo e eu, mas sim o órgão sensorial que leva o mundo à minha consciência ” (Albright e Gere *apud* Cvejić *ibidem*).

Eu defino a minha dança com a procura de sentir prazer na operação de lidar com o corpo, o corpo no movimento de uma ideia. O que me fascina é a capacidade inata das coisas se transformarem. As ideias e os conceitos em construção são exemplos abstractos de movimento puro em constante transformação, mutação. A liberdade de desencadear corpos potência, ou melhor, de motivar outros corpos potência a gerar relações positivas. A minha motivação é exercitar a liberdade, e com essa liberdade defino a vontade de participar. Neste projecto, a vontade de participar é um pré-requisito nos performers e no público também. Os performers ensaiaram e co-criaram a peça com um fim, o de a partilhar para concluir esse discurso performático com o público, e o público foi convocado, de várias formas, para participar.

Residências artísticas

Durante o processo de criação de CORPO SANTO fizeram-se cinco apresentações, nos últimos dias de cada uma das cinco residências artísticas, em Portugal. A primeira apresentação aconteceu após três semanas de residência na OPART - Estúdios Víctor Córdon da Companhia Nacional de Bailado (CNB), em Lisboa. Os três performers ensaiaram no estúdio do antigo edifício da CNB, durante o período de 8 a 28 de Junho de 2017, ainda sem um plano de produção, datas marcadas de apresentação ou apoio financeiro mas, com a vontade de investir, e de trabalhar sobre o ritual, junto sob a minha direcção. Na apresentação estiveram presentes representantes da OPART, como Victor Garcia Lopes Graça e Luísa Carles; do mestrado em Artes Cénicas, as professoras Sílvia Pinto Coelho e Cláudia Madeira; alguns artistas das artes cénicas como Lígia Soares, Pedro Lacerda, ou Anouk Froidevaux; e vários amigos pessoais com experiência de cena e discurso especializado. Neste momento de residência era importante, para mim, ter pessoas sensíveis ao processo criativo, um público que entendesse que, o que apresentávamos era um *work in process*³² e que, por isso, fosse capaz de reflectir sobre o potencial da peça.

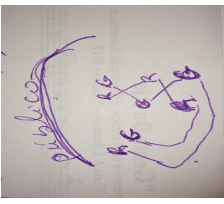
Proporciou-se um espaço de diálogo informal logo a seguir à apresentação. Esta primeira apresentação foi uma compilação de ideias ordenadas numa dramaturgia, em que cada momento/exercício tinha um nome que ajudava a identificar os pressupostos coreográficos da pesquisa. Foi um momento importante para assentar conceitos básicos, a linguagem técnica comum entre os co-criadores, e para exercitar o debate com um público que tem uma leitura externa ao processo. Durante estas semanas foi-se esquematizando um quadro com os principais conceitos e qualidades de movimento. Foram organizados cinco momentos, com títulos e com desenhos para ilustrar o percurso dos corpos no espaço.

32 “Today’s legacy of the 1960s and ’70s is recognized in the format that aims to conflate rehearsal and performance in one process and event, the so-called demonstration or performance of a “work in progress” or “work in process,” which results from the practice of orienting performance toward research, which began in the 1990s.” (Cvejić, 2015: 157)

Esta informação não foi apresentada ao público mas, tanto o guião como outros tantos adereços trabalhados durante a residência, ficaram visíveis no espaço. A apresentação foi como um ensaio aberto, no estúdio.

Este foi o quadro guião, agora transcrito num documento virtual, que estava no chão juntamente com livros, uns abertos com imagens, outros fechados, perucas, instrumentos musicais, e roupas penduradas nas barras do estúdio de dança clássica. O piano estava fechado, ao lado ficava o Jari Marjamäki na mesa com o computador e outras tecnologias de produção musical. Já existia uma ideia de movimento que se relacionava com uma projecção de vídeo, ou situações de iluminação com vários *black outs*, mas que não chegaram a ser utilizadas, ficaram só mesmo no papel. A apresentação foi a meio da tarde com a luz natural do dia. Os bailarinos estavam vestidos com calças de ganga e t-shirts monocromáticas escolhidas para a apresentação. As duas perucas usadas pelos bailarinos foram os únicos adereços utilizados.

. Quadro guião (página seguinte).

1	2	3.1	3.2	3.3	4	5
Feliz desilusão (perante a vida)	Manifestação da ruptura	Morte	Lama	Totem	Celebração Musical	Alteração de estado de estado Transe
Posição enigmática	Capricórnio – a estrutura que falha	Constatar os limites do corpo	Pés e mãos sempre em contacto (com chão/corpo)	Alcançar saídas	Da Luz na percussão	
O corpo entre o centro da terra e o cosmos transferência de peso	Ir caindo – os joelhos afrouxam e o resto do corpo segue	- micromovimentos cheios de tensão no tronco	Tensão fluida do movimento - DEVIR	Inspiração do totem	cantar Vilhena (leveza e alegria)	
De costas para o público a ver o vídeo	Movimento inesperado	- pernas e braços passivos	O chão que é lama, o corpo na lama, o corpo que passa pelo outro corpo de lama: corpo e chão são iguais, de lama	Comunicação entre o cima e baixo, feminino e masculino		
Andar de costas = a distância entre nós e as coisas	Ainda pequenas gestualidades	Deslocação com os ombros	Abrir saídas: deslocação no espaço com membros a fazer de alavancas	Harmonizar a ligação entre os dois mundos		
- o gesto, o eco, o que passa por nós: não pretensioso; movimentos simbólicos	Início da queda: resposta ao estímulo, impulso entre os corpos (tipo pergunta-resposta)	Utilizar braços	Monotonia do movimento	Sair e entrar no chão: pequenas quedas		
- suspensões: não dar sentido ao gesto; dar atenção à mudança/transformação	Deixar o tronco entrar pontualmente na queda para fazer a ponte com o “transe” final	Mãos sempre em contacto com o corpo e com o chão	Suspensão	Desbloquear as energias estagnadas:		
- a diferença do tempo do gesto	Desenho no espaço 	Rebentar com os limites	Interação impessoal: passagem dos corpos um sobre o outro	- limpar o espaço		
- o tempo da caminhada	- (recuar) andar a partir do meio da sala com quebra progressiva nos joelhos, mudando de direcção, os joelhos dirigem o resto do corpo	Mudança de posição (lado, frente, trás)	O grito da Vilhena	- limpar o espaço entre o público		
O desenho no espaço: Vilhena e Da Luz caminham numa diagonal para trás e em semi círculo	- mudar o foco para outras frentes		BLACK OUT	- criar corredores de ar		
Vídeo: a rotina social dos corpos	- peito e coluna flexível ao estímulo		30 segundos de velocidade			
	- inversões suspensas (passagem pelo pino)		BLACK OUT			
	Peso pesado – batida dos pés no chão		Velocidade normal (lenta)			
	A queda final: Vilhena de frente, Da Luz de costas					

No esquema anterior, verifica-se alguma ausência, no que diz respeito ao contributo musical de Marjamäki, e no ponto - 5 em “Alteração de estado: Transe”. Esta ausência tem que ver com a hierarquia do próprio processo e com a organização da respectiva metodologia. Neste período de residência o músico juntava-se ao ensaio depois de algumas horas de Vilhena e Da Luz trabalharem em dueto. O Marjamäki pertence a uma associação que gere um espaço dedicado à música electrónica e alternativa, O Desterro, em Lisboa, onde trabalha até de madrugada. Por essa razão optámos por trabalhar, os três juntos, apenas à tarde. À sua chegada, a coreógrafa partilhava o ponto de pesquisa para de seguida o Marjamäki começar a intervir, dando sugestões sonoras e improvisando sobre os materiais. Existia uma certa hierarquia na direcção da coreógrafa, no sentido em que o estudo do corpo tinha primazia em relação à música. A vontade de fazer um guião e de definir claramente os momentos foi bastante requisitado por Guilherme da Luz. A coreógrafa fez alguns guiões diferentes, a seguir Da Luz perguntava: esse é o guião final? Vilhena, a coreógrafa sabia a linha dramaturgia que queria seguir: do corpóreo para o etéreo, mas também sabia que a materialização final desta ideia ia ser definida só muito perto da data de estreia. Marjamäki, por outro lado, resistia à definição prévia dos materiais sonoros porque sabia que tudo poderia mudar à última hora. Esta foi uma posição assumida por Marjamäki, durante o processo de criação, que resulta da sua experiência com outros processos criativos e com outros coreógrafos.

Logo a seguir à apresentação, sem grande demora ou mudança de espaço, o público convidado colocou questões e partilhou impressões. Nem toda a gente quis conversar. O importante, naquele espaço e naquele momento do processo – e que entrava em sintonia com a política interna do OPART - era criar pontes entre o trabalho realizado dentro do estúdio e a comunidade local. A opção da coreógrafa, como já foi referido anteriormente, foi escolher um público com capacidade de leitura e de discurso, para também ajudar a entender melhor algumas questões, como o facto de o material estar a ser, ou não, visível para o espectador, ou o grau e tipo de afecto que transmitia. Deste encontro surgiu uma questão muito específica - “Por que razão queria Vilhena evitar os elementos estéticos e simbólicos que definem um ritual? E

por que razão era importante fazer do performer Guilherme da Luz um clone da bailarina em palco?”.

Para contrariar o que é corrente no início de um processo criativo, Vilhena procurou evitar os *clichés* da imagem de um ritual. Este projecto já estava suficientemente contaminado com uma considerável pesquisa no terreno, realizada pela coreógrafa. Nesta residência tornou-se claro que Vilhena queria testar o material da pesquisa individual, no terreno do candomblé, com os dois parceiros de pesquisa e de composição artística, o Marjamäki e principalmente o Da Luz. Em grande parte a coreógrafa desconsiderou abrir um “novo início” no processo de criação.

Entre Julho de 2017 e Novembro de 2018 Vilhena teve tempo para procurar co-produções e apoios para financiar CORPO SANTO. Na segunda residência, para além da visão artística, o projecto tinha sido financiado pelo Governo de Portugal / DGARTES, pela Câmara Municipal de Setúbal e por instituições várias que se disponibilizaram a viabilizar esta criação. Existia agora um plano de produção, com orçamento para a equipa artística e técnica, havia residências artísticas programadas, e apresentações públicas agendadas para os teatros: Luísa Todi Fórum Municipal (Setúbal), Teatro A’ Bruxa (Évora), Teatro Ibérico (Lisboa) e Arquipélago (Ribeira Grande – Açores).

A segunda residência na Companhia Olga Roriz no Palácio Pancas Palha foi repartida em vários momentos no período de 1 de Novembro de 2017 e 29 de Janeiro de 2018. O estúdio foi alugado três vezes por semana, às segundas, quartas e sextas-feiras, para não coincidir com as aulas de Kung Fu leccionadas pelo Guilherme da Luz³³. Nas primeiras semanas Vilhena e Da Luz trabalharam juntos para aprofundar os materiais do corpo, continuar a insistir nos conceitos já apresentados e criar contextos para descobrirem, juntos, outros conceitos. Depois Marjamäki juntou-se ao grupo e, à

33 Guilherme da Luz nascido em 1963 ensina como profissional a arte do Kung-fu desde 1985, tendo aprendido de várias fontes e escolas: Kung-Fu Louva a Deus com Macombe (1982) e Kung-Fu TO'A com Shaharam kasiri (1983/90), mas principalmente foi auto didacta. A sua evolução está conectada com o ensino desta arte. Ao longo dos anos tem dirigido várias escolas em Lisboa: Kung-fu TO'A na piscina dos Olivais e Clube Atlético de Alvalade, Kung-fu Lotus na Escola de Medicina Chinesa.

semelhança da residência anterior, só chegava algumas horas depois de os bailarinos trabalharem em dueto.

Esta residência ficou marcada pela experimentação de diferentes materiais cénicos, até chegar às mangas plásticas como o principal a explorar. A ideia de construir um totem, por exemplo, chegou quando fizemos algumas improvisações com a argila. Colocámos argila numa pequena piscina e improvisámos danças, duetos e solos, sem música. Esta e outras vontades tiveram oportunidade de serem testadas. Vilhena dedicou-se às pequenas histórias e aos arquétipos de Xangô e Oxum, dois orixás do Candomblé para definir as relações que estes dois personagens tinham entre si, desde aquilo que significavam para a religião até ao modo como se vestiam. E continuou a insistir no universo do candomblé, como fonte de inspiração para o ritual que queria criar. No ANEXO D . Notas de ensaio, dá-se um exemplo de um dia de trabalho do diário escrito no estúdio. No diário registava-se os acontecimentos do dia: as experiências, as fontes, as vontades desse processo de criar um ritual. O diário foi composto com notas descritivas do tipo lista e com vídeos que registavam as improvisações do processo. A frequência e a regularidade dos registos variou consoante a necessidade do processo.

Na apresentação realizada na Companhia Olga Roriz convocou-se vários artistas e estiveram presentes a coreógrafa Olga Roriz, a produtora e a responsável pelas residências, Ana Rocha e Lina Santos respectivamente, e vários alunos da escola FOR – Formação Olga Roriz. Os procedimentos foram semelhantes à apresentação nos Estúdios Víctor Córdon. A peça nesta altura, a pouco mais que duas semanas da estreia já tinha um corpo definido, uma linha dramática mais coerente e um cenário a reforçar. A conversa com os presentes ficou marcada por uma observação feita por Olga Roriz, que Vilhena gostou particularmente. Falava sobre o estado frágil da peça e dos materiais em particular, de como era surpreendente e bonito. E uma outra que apontava para a fragilidade menos positiva, que tinha a ver com a falta de definição da dança, num momento específico da peça. A pergunta de Simone Forti: para onde é que isto me leva? Ainda não estava resolvida.

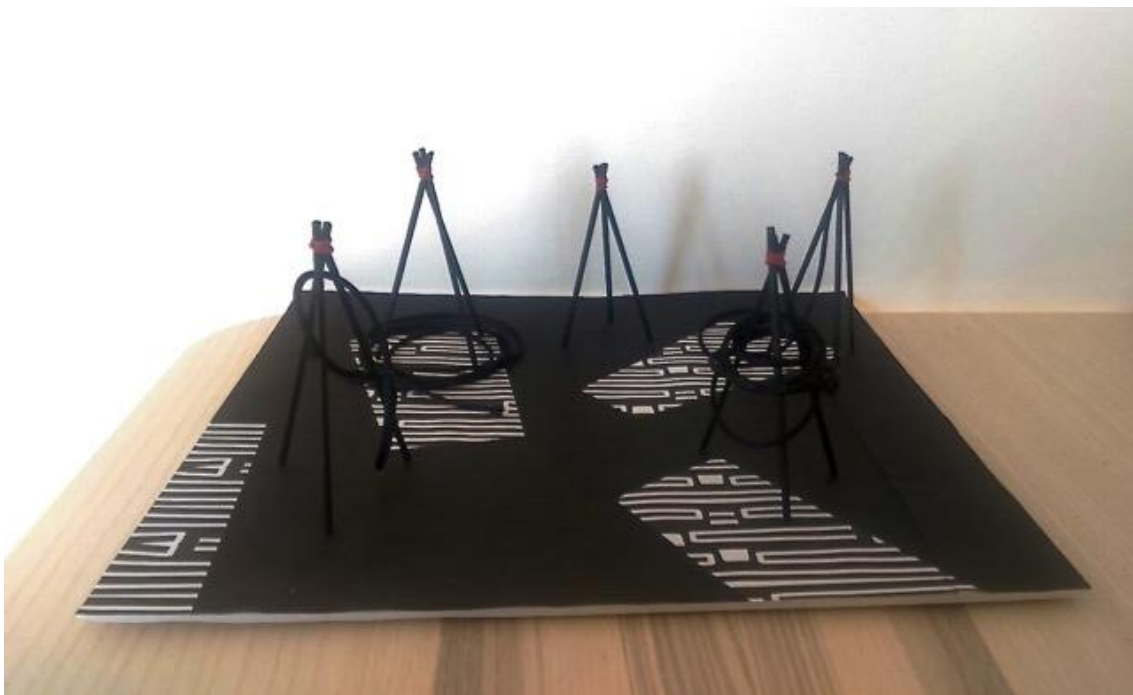
Foi também durante este período, a trabalhar nos estúdios do Palácio Pancas Palha que se realizou alguns ensaios fotográficos para encontrar uma imagem que representasse o espectáculo e a sua circulação nos Teatros. A fotografia que Vilhena tirou foi posteriormente editada pelo fotógrafo Pedro Duarte. A imagem promocional de CORPO SANTO retrata o bailarino Guilherme da Luz, numa posição pedestre, a unir as pontas de um grande tubo plástico, na cabeça e no umbigo. Como se de um cordão umbilical se tratasse, liga o extremo racional, na cabeça, ao intuitivo, no umbigo; um cordão exterior ao corpo, um veículo para facilitar a conexão dos modos como pensamos e sentimos o mundo. (ver ANEXO A . Folha de sala e ficha artística)

Foi a Associação Luzlinar no Feital que recebeu a terceira fase de residência. A Luzlinar tem como objecto promover as artes plásticas e performativas, desenvolver projectos no âmbito da arte experimental e informar os cidadãos das questões relativas à arte. A anfitriã desde espaço foi a artista plástica Maria Lino e o único público presente na apresentação. Lino mostrou-se generosa no acolhimento, e pôde partilhar com os artistas conversas ricas com ideias sobre a humanidade, sobre o modo como vivemos em comunidade. Lino expressou-se durante uma sucessão de jantares e de serões bem vividos com a equipa artística e com Daniela Ribeiro, a direcção de produção do projecto. Foi muito bonito este tempo no Feital, no desconforto da solidão. Maria Lino, artista com uma longa carreira, vive numa vila onde parece que o tempo pára e a atenção às coisas aumenta.

O objectivo desta residência foi ficar entre 25 a 28 de Novembro de 2017 a criar e a gravar música para os diferentes momentos da peça. Explou-se o som das mangas e as diferentes maneiras de gravar, fizeram-se composições e reciclou-se algum material pré produzido por Marjamäki. Fizeram-se *samples* de rituais originais do candomblé africano. O Da Luz construiu com Marjamäki toda a música original da peça que contém instrumentos de percussão, como os bongós e o atabaque que pertenciam a Da Luz. Esta música, no entanto, não é usada na versão final da peça. A apresentação no Feital foi precária demais para testar o novo material sonoro que tínhamos construído, sem cenário e com falta de espaço físico, porque as dimensões do estúdio eram bastante pequenas. A conversa com o público, a Maria Lino foi bastante original, sem palavras. A

artista durante a apresentação esboçou uma série de desenhos dos corpos, e do movimento produzidos por eles (Lista de Figuras – *i* e *ii*).

Durante o período de 2 a 5 de Janeiro a equipa estava em residência na Castanheira de Pêra no Auditório da Notabilidade. O objectivo era criar a iluminação do espectáculo e testar as ideias num palco proscénio. O Hygin Delimat, coreógrafo e bailarino foi desafiado pela coreógrafa para fazer parte da equipa e desenvolverem juntos um plano de luzes. Vilhena sentia-se confiante com o trabalho que ele tinha produzido para as suas peças, tinham uma comunicação clara e empatia para que o trabalho pudesse fluir, mesmo que as condições logísticas e técnicas dos espaços, o presente e os futuros, oferecessem precariedades. Desnudou-se o palco, retirou-se todas as cortinas, montou-se o vídeo projector, testou-se as lâmpadas e ensaiou-se as ideias para cada momento da peça. As ideias para o cenário já tinham sido discutidas, propostas e contrapostas pela dupla Afina de Jong e o Egberth Thomas *aka Innavisions*. A arquitecta Jong e o *designer* Thomas construíram uma maquete final do cenário que era constituído por quatro tipis, os elementos cénicos – mangas de plástico e uma vídeo-projecção. A câmara municipal de Castanheira de Pêra forneceu-nos madeira para montarmos o modelo dos tipis em tamanho real e ajuda técnica.



.Maquete do cenário em Dezembro 2017 .

Para a apresentação foram convocadas as escolas preparatórias da cidade, e toda a comunidade local. Os alunos participaram num *workshop* de 2 horas com a equipa artística, antes da apresentação. Fizemos um aquecimento do corpo e posteriormente ensinou-se a produzirem som com os tubos, e a improvisarem em conjunto entre eles. Os alunos não ficaram para a conversa depois da apresentação, por causa dos horários escolares. As outras pessoas, inclusive a professora dos alunos ficaram até ao fim e aceitaram generosamente o convite para fazerem questões e partilharem impressões sobre o *workshop* e sobre a apresentação do trabalho coreográfico. Esta troca foi produtiva e registada em vídeo. Vilhena e Da Luz estiveram mais activos na resposta às questões colocadas, mas toda a equipa estava presente e disponível para a conversa. O mais significativo aqui foi clarificar que a dramaturgia da peça não tinha a intenção de ter uma narrativa linear nem fechada. E de facto, foi possível constatar que a interpretação dos diferentes momentos variava consoante a experiência pessoal e a referência cultural de cada indivíduo presente.

A última residência artística teve lugar no espaço NEGÓCIO/ZDB, em Lisboa, entre 30 de Janeiro e 7 de Fevereiro, de 2018. Durante este período continuou-se a desenvolver os detalhes, as posições dos corpos na iluminação da cena, a intencionalidade e as subtilezas do movimento, assim como as passagens/transformações das cenas. Afinou-se também os ajustes necessários no percurso, o desenho no espaço e as entradas e saídas dos performers para cada teatro. Cada teatro tem especificidades a nível arquitectónico e material técnico limitado.

O elemento novo que marcou a residência foi o figurino. Carlota Lagido, coreógrafa e figurinista inspirou-se nos estereótipos de Xangô e Oxum para construir a indumentária dos bailarinos. Respeitou a característica com base na cor vermelha para Xangô e usou o amarelo para Oxum, acrescentando o brilho que os orixás guerreiros têm. O músico, que podia representar um pai de santo, foi vestido com um *hoodie* cinzento com as mesmas aplicações brilhantes dos figurinos dos bailarinos. Conseguiu assim encontrar-se uma ideia visual do grupo de performers, que foi reforçada com pequenas estilizações na maquilhagem e no verniz das unhas.

As referências aos orixás, assim como a festa do Candomblé serviram de inspiração para criar outros objectos poéticos em si, desde o figurino, passando pelo cenário, a iluminação, a música e a dança que deram a forma final da peça.

Essa apresentação no NEGÓCIO foi quase um ensaio geral, uma vez que pouco se mudou até à estreia da peça. O final da peça, a presença e a qualidade de movimento do Marjamäki, foram os elementos mais trabalhado entretanto, tendo consequentemente diferentes resoluções na estreia. Esta última apresentação informal teve como público uma série de artistas e amigos interessados na obra em questão. Algumas pessoas queriam saber mais sobre a origem da peça e sobre o modo como a coreógrafa tinha chegado até ali. Outras que já tinham visto um outro ensaio/apresentação partilharam sugestões dramáticas de elementos que não viam na peça e que achariam pertinente ver acontecer.

3.4 O que ficou do xirê no CORPO SANTO

De seguida vou recorrer significativamente à autora Suzana Martins e ao texto descritivo da peça CORPO SANTO para fundamentar o processo de contaminação intencional: trabalho de campo, Xirê – peça coreográfica, CORPO SANTO.

No texto da conferência “O Corpo Divinizado no Candomblé da Bahia” (Martins, no portal *online* de conferências: Portal Abrace) anteriormente referido, Martins defende a explicação que Robert Farris Thompson dá à dança, no referencial africano e de onde o Candomblé herdou as matrizes estéticas:

A palavra “dança” não se restringe somente ao movimento do corpo humano, também se relaciona com outros contextos artísticos, representada na forma e na textura de objetos e coisas, garantindo a autonomia da arte, intensificando a sobrevivência da imagem incorporada em todo trabalho artístico. Ou seja, o movimento e o mover-se são elementos estéticos inseridos em qualquer atividade artística desses povos que, assim, nos apresentam uma diferente história da arte, definida pela fusão do movimento na escultura, nos tecidos e em outras formas de expressão artística, dando-lhes vitalidade, qualidade, volume e variadas texturas.” (Martins, 2008: 127).

Este princípio holístico foi integrado na maneira como dirigi o processo de criação e na seleção dos materiais de cenografia e figurinos, devidamente documentados no sub-capítulo 3.3.2 descrição coreográfica. Foi importante que a ideia de movimento e do devir contaminassem toda a peça, como se o movimento carregasse a definição de transformação e ritual *per si*. Outra característica fulcral foi a circularidade. Segundo Martins (2008) na cosmovisão da cultura iorubá (a génese do Candomblé), o passado e o presente, os vivos e os mortos, são o elo de re-ligação em que a representação do universo mitológico é feita numa evolução em “tempo espiral”.

O “tempo espiral” não se relaciona apenas com o conceito filosófico de memória e com a concepção ancestral, mas está inserido também em todo o processo coreográfico. O movimento do corpo assume o ritmo, que se desenvolve em um tempo espiralado, a partir da perspectiva prática da coreografia, seja nos níveis e linhas, seja nas três dimensões físicas do espaço” (Martins, 2008: 125)

O conceito de circularidade foi aplicado na dança e na iluminação da peça. Na dança, a movimentação rasteira, e no balbuciar em que a bailarina entra num clímax tipo estado de transe. A Iluminação definiu um anel de luz que vinha dos projectores colocados em círculo, à volta da cena, a apontar para o tecto, desde o meio da peça até ao final, com diferentes intensidades. O corpo dos bailarinos foi coreografado numa estética característica do Xirê, observada pela coreógrafa e também descrita por outros autores, de movimentos de pequena amplitude num constante devir.

Martins (2008: 43) descreve a locomoção durante o Xirê em sentido anti-horário como um significado de “voltar ao tempo passado” aos ancestrais, intenção esta marcada na coreografia do CORPO SANTO, e com maior evidência durante o balbuciar de Vilhena.

“A música, o ritmo e a dança são extensões dessa expressão. Suprimiram as fronteiras territoriais, contrariaram o sentido do tempo cronológico; o tempo deles não gira no sentido do tempo cronológico, mas, como a roda do ritual, busca um contacto mais profundo com a ancestralidade” (Ligiéro *apud* Martins *ibidem*). E para contextualizar o que foi observado no trabalho de campo e já referido anteriormente: existem diferentes subtilidades interpretativas sem colocar em causa o padrão coreográfico, mas a energia e o entusiasmo que os participantes dão ao movimento é singular.

Os performers no CORPO SANTO têm interpretação própria do movimento e permitem-se vivê-la, tal como Stanislavsky refere, em “acção cénica”, numa coreografia ensaiada nos padrões expressivos do Xirê:

“Em locomoção em círculo, os religiosos executam uma série de gestos e movimentos, porém, alguns se locomovem vagarosamente enquanto outros se locomovem com rapidez, o que indica que não há necessidade de sincronismo e de executarem a movimentação com a mesma velocidade. O comportamento emocional também se diferencia entre eles, já que, visivelmente, alguns demonstram expressão corporal e emocional repleta de entusiasmo e satisfação, outros parecem estar sérios e concentrados, e os demais não demonstram, aparentemente, emoção, mostrando que apenas acompanham os toques do atabaque. Mas, à medida que o tempo se intensifica

durante o xiré³⁴, as expressões corporal e facial vão-se modificando, pois a concentração do grupo se torna evidente, de acordo com os fundamentos religiosos da casa.” (*Ibidem*)

Continuo a referenciar Suzana Martins para demonstrar que a peça coreográfica criada por Rita Vilhena teve uma intenção clara de criar um corpo com um movimento consistente na sua monotonia. Quero dizer, mesmo com a mudança do fluxo de movimento, o corpo responde aos impulsos do estímulo de maneira contínua dentro do todo coreográfico. “Tanto o silêncio (a pausa do movimento) quanto os acentos dos toques dos atabaques são partes integrantes e são produzidos de modo equilibrado, sem provocarem o impacto da fragmentação. (Martins, 2008: 120)

No plano mais particular gostaria ainda de apresentar algumas singularidades do gesto coreografado:

a) O movimento de ir com a cabeça ao chão, na cena inicial, onde os bailarinos estão durante alguns minutos em silêncio, apoiados de joelhos com a cabeça no chão, surge da observação de momentos como este, entre muitos outros, descritos no CAPÍTULO 2.2 - trabalho de campo: O crente pensava no que queria pedir ao santo, batia três vezes com a cabeça no chão, circulava três vezes uma nota (5, 10 ou 20€) à volta da sua cabeça e batia três vezes com a cabeça aos pés do pai Jomar enquanto ele dava graças e oferecia protecção do santo.

b) A escolha dos performers terem os pés nus não é uma referência histórica da passagem do desuso da sapatilha na dança moderna mas uma referência às danças do Xirê. A coreógrafa gosta da imagem de ter os pés nus, alude a uma outra sensibilidade e um contacto mais directo com o centro da terra, como lembrança de direcção, para onde nos puxa a força da gravidade.

Observamos que em vários rituais a sola dos pés deve permanecer em contacto com o chão, visando ao estabelecimento da ligação com importantes poderes que emanam do elemento terra, também chamado de aiê. Já as mãos são consideradas como entrada e saída de forças provenientes dos orixás incorporados em seus “filhos”. (Teixeira *apud* Martins 2008: 89)

34 Xiré e xirê ambas são utilizadas por vários autores.

c) Aos Albés nunca lhes baixa o santo, ou seja nunca lhes acontece o fenómeno da corporificação (fenómeno estudado e já referenciado por Suzana Martins *ibidem*). A sua performance é de tocar durante o Xirê. O Marjamäki assume este papel e durante toda a peça mantêm uma presença semelhante dos músicos nos rituais do Candomblé.

d) Contrariamente ao Xirê, que existem lugares restritos e mudanças que acontecem só para alguns verem, no CORPO SANTO todas as acções são visíveis, assim como todos os objectos cénicos, que estão desde o início presentes na cena.

Como referido anteriormente o Xirê foi seleccionado entre o Mariri da Tribo Yawanawá e os Trabalhos do Santo Daime como o ritual central de investigação e estrutura base para construir a peça CORPO SANTO. No entanto quero aqui referir como e onde os outros rituais influenciaram a dramaturgia da peça.

As imagens gráficas projectadas no CORPO SANTO são para mim uma referência dos desenhos feitos com urucum e jeripapo nas tatuagens faciais do Yawanawá. “A simetria é uma característica dominante com referencial shamanica, a visualização do desenho vem através do sonho. Eu fui pintada por uma das filhas do pajé Bira e quando lhe perguntei de onde vinham estes desenhos respondeu-me que os sonhava”. (Vilhena, 2017, ANEXO C . Mariri Yawanawá – Trabalho de campo).

A cena final do CORPO SANTO, onde o público assiste à dança aleatória do fumo por entre a projecção vídeo, veio de uma vontade de criar uma analogia directa com as experiências após o Mariri e o Trabalho. A chá de *ayahuasca* e o *uni* (que na prática são constituídos pelas mesmas plantas/raízes) provocaram à Vilhena visualizações alucinogénicas. A proposta coreográfica foi assim, à semelhança da minha experiência em campo, um momento aberto no tempo e no espaço enriquecido com imagens de referencial cósmico com cor e muita informação tipo uma pintura do artista peruano Pablo Amaringo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - CORPO SANTO

O CORPO SANTO é um ritual?

O Xirê é um ritual em que o drama social e outras qualidades de práticas expressivas dotadas de sentido estão plenamente integrados, em que até a culinária está carregada densamente de significados religiosos, ao lado da música, da dança, etc. Trata-se de uma manifestação bastante exuberante dos recursos comunicativos e que torna difícil separar a performance social da cultural. Assim como refere Turner: “Quando nós vasculhamos os ricos dados colocados à disposição pelas ciências sociais e pelas humanidades sobre performances, nós podemos classificá-las em performances 'sociais' (incluindo dramas sociais) e performances 'culturais' (incluindo os dramas estéticos e de palco) ”. (Turner, 1988: 82). Como já foi referido anteriormente nesta dissertação, o material básico da vida social é a performance, parafraseando Turner, “a apresentação do *self* na vida quotidiana”:

“O *self* é apresentado através da performance de papéis, através da performance que rompe papeis, e através da declaração a um dado público de que alguém sofreu uma transformação de estado e *status*, tendo sido salvo ou condenado, elevado ou libertado. Seres humanos pertencem a uma espécie bem dotada com recursos de comunicação, tanto verbais quanto não-verbais e, somado a isso, dada a modos dramáticos de comunicação, de performances de diferentes tipos (Turner, *ibidem*).

Articulando a complexidade de herança ancestral em corpos e costumes contemporâneos, os da coreógrafa e os dos co-criadores, ela apropriou-se do conceito do Xirê, dos seus saberes mágicos e das suas linguagens estéticas e transformou-as numa performance. Procurou, com o CORPO SANTO, trabalhar um espaço de partilha através das práticas de palco, a partir da dança, música, texto e poesia dos gestos, criar um evento com a intenção de sensibilizar. Criou um pensamento sobre as funções do teatro e da dança enquanto objecto artístico e social. A relação da obra com o público esteve presente durante o espectáculo e em contactos posteriores através dos fóruns: sessões de discussão e conversa após cada apresentação pública, ensaios abertos e *work in progress* durante os momentos de residência de criação. Revendo Turner e Wilhelm Dilthey, estas partilhas têm o poder de produzir mudanças no sistema de pensamento social, gerando novos processos de afetos e relações simbólicas cognitivas.

Sintetizando, passo agora a verificar de que forma o CORPO SANTO é um ritual e uma performance em palco:

1) A sua associação e alicerce nos rituais de afrodescendência através do Candomblé, defendendo em simultâneo o Ritual como conceito fundamental de performance na dança contemporânea e seu património – artístico, cultural e social - desde as suas origens aos dias modernos e presente inovação artística.

2) A intenção do movimento – o sublime, que Cvejić descreveu como interposição do “inesperado” e “desconhecido”. No CORPO SANTO a dança é a corporificação do invisível e o corpo que se abre ao movimento. O movimento será então toda a relação extra-material, relação inspirada nas cerimónias e festas dos terreiros de Candomblé (e também da festa do Mariri da tribo Yawanawá).

3) Se o ritual for a performance do encontro como vamos potencializar esse encontro? Provocando impacto no património cultural por meio da actualização e da investigação de campo feita em Portugal e no Brasil sobre os rituais e valores do Candomblé. Criando um espectáculo universal através do movimento da expressão dos corpos, bem como promovendo o conhecimento através da arte. Voltando ao raciocínio Deleuziano articulado por Ferracini, no limite o homem compõe, cria, recria, actualiza de forma dinâmica e instável com o fluxo de encontros sociais, culturais, sejam eles colectivos e, ou singulares. O próprio homem é esse fluxo dinâmico que não se divide em forma-conteúdo, essência-existência, dentro-fora, singular-colectivo, homem-mulher. (Ferracini, 2013: 79)

Vilhena recriou simbolicamente, através do conceito da performance relações sociais comunitárias que o avanço da industrialização e da urbanização deixa de lado. Construiu o CORPO SANTO, uma performance que promove o encontro feliz (leia-se, positivo).

4) Valorização da experiência e do conhecimento empírico na acção performática dum ritual. A experiência é em si mesma um ato de criação. Este projecto aprofundou o binómio ritual – criação, uma experiência criativa, um acto espiritual, tanto para o performer como para a pessoa que assiste, o espectador. E fundamenta filosoficamente o ritual como parte de uma busca por significado.

If man is a sapient animal, a tool making animal, a self-making animal, a symbol-using animal, he is, no less, a performing animal, Homo performans, not in the sense, perhaps, that a circus animal may be a performing animal, but in the sense that man is a self-performing animal-his performances are, in a way, reflexive, in performing he reveals himself to himself. This can be in two ways: the actor may come to know himself better through acting or enactment; or one set of human beings may come to know themselves better through observing and/or participating in performances generated and presented by an other set of human beings. (Turner 1987: 13)

Em primeiro lugar, estar-no-mundo procura ir além de um modelo de conhecimento cartesiano, representacionista ou objetivista (Bernstein, 1983). Em segundo lugar, a abordagem existencialista nega a divisão romântica entre o eu interior e o exterior e a ação pública externa. A subjetividade é realmente “intersubjetividade”, como diz Sartre. E terceiro, isso enfraquece a ideia de que o que é dado à experiência é valor neutro.³⁵ (Schilbrack, 2004: 5)

5) Foca a performatividade do corpo no ritual: a improvisação como modo de criação e tecnologia de composição. Realçando o processo do corpo em movimento, especificamente na dualidade entre o movimento minimalista e repetitivo, e o seu contrário: a amplitude experiencial do movimento. A repetição contínua do movimento (e do som) delimitando uma estrutura de trabalho de apreciação e de engajamento simples, que facultam a expansão sensória do nível físico no plano intemporal e hipersensível.

6) O respectivo contexto, sendo a fé e a falta de fé, bem como as tradições ancestrais - objecto ressurgente na sociedade ocidental - incluindo inerentemente, por isso, também a controvérsia actual, de questões da dicotomia entre o contacto com o divino e a apropriação cultural.

7) Desmistificar o ritual religioso. Segundo Saraiva (2010), os cidadãos portugueses, emigrantes afrodescendentes e brasileiros, que cultivavam o Candomblé no seu país de origem, deixaram de frequentar os terreiros em Portugal para serem melhor aceites na sociedade portuguesa.

³⁵ Tradução autora.

8) Promover o discurso das diferentes áreas artísticas: dança contemporânea, música, dramaturgia, artes marciais (Kung Fu) e gerar expressões artísticas sustentáveis que mobilizem cruzamento de novos públicos ao teatro.

9) Segundo Schilbarck (2004: 7), William Schweiker defende que os rituais e os textos devem ser vistos como "miméticos". Então, se pensar o ritual passa pelas acções e pelos textos como práticas criativas da compreensão imaginativa, esta tese pode desta forma ser uma mimése do projecto CORPO SANTO.

Um Ritual é um momento de grande intensidade; intensidade provocada; a vida torna-se, então, ritmo. O Performer sabe conectar os impulsos corporais à melodia. (A corrente de vida deve ser articulada em formas.) As testemunhas entram, então, em estados de intensidade porque, por assim dizer, elas sentem a sua presença. E, isto é graças ao Performer, que é uma ponte entre a testemunha e este algo. Neste sentido, o Performer é pontifex, fazedor de pontes. (Grotowski 1987)³⁶

Que esta leitura inspire, o mais possível, os encontros que promovem o pensamento, seja numa acção provocada pelo gesto ou pela escrita, mas que tenham a intenção de criar um momento intenso, com amor.

36 Nota que acompanhou o texto "Performer" na brochura publicada pelo Workcenter em Pontedera, Itália. Uma versão deste texto – baseada numa conferência dada por Grotowski – foi publicada em Maio 1987 pela *Art-Press* em Paris.

BIBLIOGRAFIA

Amaral, Rita (2002). *Xirê! O modo de crer e viver no candomblé*, Rio de Janeiro: Pallas, São Paulo: EDUC.

Araújo, M. C. R. e Vilhena, Junia e Zamora, Maria Helena (orgs.) (2007). *A Cidade e as Formas de Viver 2- Religiões, fé e fundamentalismos*. Rio de Janeiro: Museu da República.

Augé, Marc (2001). *As Formas do Esquecimento* [1998]. Almada, Íman Edições.

Bezerra, Marta Neves (2011). *A inserção do ensino da cultura das artes Yawanawá na disciplina de artes nas escolas de ensino fundamental no município de Tarauaca*. Trabalho de monografia (graduação) da Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Braail, Tarauacá.

Carreiro, A. A. (2014). *Antropologia e Espiritualidade. Hipnose, Religião e Rituais de Cura*. Salvador, Bahia, Editora JM.

Coelho, Sílvia Tengner Barros Pinto Coelho (2015). *Corpo, Imagem e Pensamento Coreográfico, da pesquisa coreográfica contemporânea enquanto discurso*. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, especialidade Comunicação e Artes, FCSH, Universidade Nova, Lisboa.

Cvejić, Bojana (2015). *Coreographing Problems*. Londres e Nova Iorque: Palgrave Macmillan.

Durkheim, Émile (1996). *As formas elementares da vida religiosa*, traduzido por Paulo Neves, São Paulo, Brazil, Livraria Martins Fontes Ltda.

Ferracini, Renato (2013). *Ensaaios de Atuação*. São Paulo, Brazil, Editora Perspectiva s.a.

Goulart, Sandra (1996). *As raízes culturais do Santo Daime*. São Paulo, Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Grotowski, Jerzy (1990). “Performer” [1987]. Traduzido por Thomas Richards, e tradução para português de João Garcia Miguel. Paris: Art-Press

Halbwachs, Maurice (1950). *Les Cadres Sociaux de la Mémoire* [1925]. Paris, Presses Universitaires de France.

Laban, Rudolf (1984). *A Vision of Dynamic Space*. Compiled by L. Ullmann. Londres: Laban Archives in association with Falmer Press.

--- (2011). *The Mastery of Movement* [1950] . Revised and enlarged by L. Ullmann. Alton: Dance Books Ltd.

Lessin, Leonardo (2011). *Nos rastros de Yakuruna: A partida de Pawa e a pós-sustentabilidade Ashaninka*. Universidade estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília.

Lowenthal, David (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, Cambridge University Press.

Macrae, E. (1992). *Guiado pela Lua: o Xamanismo e o uso ritual da Ayahuasca no culto do Santo Daime*, SP. Editora Brasiliense.

Martins, Suzana Maria Coelho (1995). *A Study of the dance of Yemanjá in the ritual ceremonies of the Candomblé of Bahia*. Tese de Doutorado. Filadélfia, Temple University – Dance Department.

--- (2001). “O Gestual das iabás Iemanjá, Oxum e Inhansã na festa pública do Candomblé da Bahia”. Repertório Teatro & Dança, numero 5, ano 4. Salvador: PPGAC/UFBA.

--- (2008). *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*. (1ª edição). Salvador: Egba.

--- (2008) “O Corpo Divinizado no Candomblé da Bahia”. Disponível no portal *online* de conferências: Portal Abrace, última consulta em 10 de Fevereiro 2018

Monteiro, Paulo Filipe (2010), *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Nietzsche, Friedrich (2001). *Além do bem e do mal, ou Prelúdio de uma filosofia do futuro* [1886]. Tradução de Márcio Pugliesi, Universidade de São Paulo. Curitiba: Hemus Livraria, Editora S.A.

Prandi, Reginaldo (1991). *Os Candomblés de São Paulo. A velha magia na metrópole nova*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora da Universidade de São Paulo.

--- (1995). *Deuses africanos no Brasil contemporâneo: introdução sociológica ao candomblé de hoje*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, número 3, pp. 10-30

--- (2004). *O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso*. Estudos Avançados, São Paulo, v. 18, número 52, pp. 51-66.

Raposo, Paulo (2010). *Por detrás da máscara – ensaio de antropologia da performance sobre os caretos de Podence*. (1ª edição) DPI Cromotipo, Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. Portugal.

Saraiva, Clara (2010). *Afro-Brazilian religions in Portugal: bruxos, priests and pais de santo*. Instituto de Investigação Científica Tropical e CRIA/FCSH-UNL, Portugal.

Silva, Vagner Gonçalves da (2005). *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Selo Negro.

Schechner, Richard (2006). *Performance Studies: an introduction*. (2ª edição). Londres: Routledge.

Schechner, Richard e Appel, Willa (2005). *By means of performance, theatre and rituals*. Estados Unidos da América, disponível em www.news.cornell.edu/Chronic, consultado em Novembro de 2017.

Schilbrack, Kevin (2004). *Thinking Through Rituals, Philosophical Perspectives*. Nova Iorque e Londres: Routledge.

Taussig, M. (1993). *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nova Iorque e Londres: Routledge.

Taylor, Diana (2002). *Translating Performance*. Modern Language Association. Disponível em www.jstor.org/stable/25595729, consultado em Setembro 2016.

Turner, Edith (1987). *The spirit and the drum: a memoir of Africa*. Tucson: Arizona University Press.

Turner, Victor (1995). *The Ritual Process, Structure and Anti-Structure* [1974]. Nova Iorque: Aldine de Gruyter.

--- (1974 b). *O processo ritual*. Traduzido por Nancy Campi de Castro Coleção, Antropologia 7. Petrópolis: Vozes LTDA,

--- (1985). *On the edge of the Bush: anthropology as experience*. Tucson, Arizona: The University of Arizona Press. Disponível em www.edgecentral.net/turner, consultado em Dezembro 2017.

--- (1986). *From ritual to theatre*. Nova Iorque: PAJ Publications.

--- (1987). *The anthropology of performance*. In: *The Anthropology of performance*. Nova Iorque: PAJ Publications.

--- (2005). *Floresta dos símbolos: aspectos do ritual Ndembu* [1967]. Niterói: EdUFF.

Verger, Pierre (2002). *Os Orixás*. Brasil: Corrupio Edições e Promoções Culturais Ltda.

WEB

Artése, Léo (2017) “Xamanismo”, vários autores, editado a 12 de Fevereiro 2018, última consulta 15 Maio 2018, <http://xamanismo.com.br>.

Labate, Bia (2002). “Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre Psicoativos”, vários autores, última consulta 7 de Outubro 2017, www.neip.info.

Mendes, Luiz e Colaboradores (2017), “Centro Eclético Flor do Lótus Iluminado”, vários autores, última consulta 10 de Julho 2017, www.luizmendes.org.

Definição do conceito de Divindade de acordo com a wikipedia online, vários autores, editado a 8 de Abril 2018, última consulta 10 de Setembro 2017, pt.wikipedia.org/wiki/Divindade.

Definição do conceito de Candomblé de acordo com a wikipedia online, vários autores, editado a 3 de Abril 2018, última consulta 1 de Junho 2017, pt.wikipedia.org/wiki/Candomblé.

Definição do conceito de Holismo de acordo com a wikipedia online, vários autores, editado a 1 de Maio de 2017, última consulta 15 de Setembro 2017, en.wikipedia.org/wiki/Holism_and_Evolution.

Definição do conceito de *Res extensa* de acordo com a wikipedia online, vários autores, editado a 7 de Outubro 2016, última consulta 10 Março 2018, pt.wikipedia.org/wiki/Res_extensa.

Forsythe, William (2006). *Synchronous objects*, última consulta 5 Março de 2018, <http://synchronousobjects.osu.edu/content.html>.

--- and Kaiser, Paul (1998). “Dance Geometry”. Este artigo foi posteriormente publicado por Hatje/Cantz na primavera de 1999. Disponível em <http://openendedgroup.com/writings/danceGeometry.html>, última consulta em 10 de Março 2018.

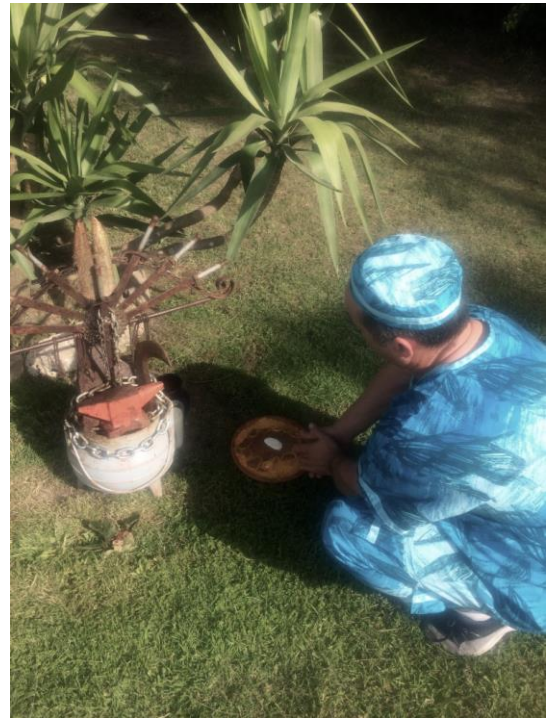
Site do Centro de Documentação e Memória da Doutrina Igreja do Culto Eclético da Flúente Luz Universal - ICEFLU - Padrinho Sebastião Mota de Melo (2015), última consulta 7 de Junho 2017, www.santodaime.org.

LISTA de FIGURAS

- Fotografias tiradas pela autora durante a Festa de Iemanjá . 29 de Abril de 2017
Terreiro Ilé Axé Omin Ogum . Azeitão



a) Filhas de santo: preparativos para a festa.



b) Oferta da comida aos Orixás.



c) Os objectos do Ipadê.



d) As Ajoies.



e) As cadeiras do pai Paulo e do pai Jomar, respectivamente.



f) Assentamento principal do terreiro com os crentes à espera do momento da benção.

- Fotografias do CORPO SANTO . 17 de Fevereiro de 2017 . Setúbal

Crédito: Óbvvia.ac



1) Vilhena e Da Luz dança rasteira.



2) O grito de Vilhena.



3) Da Luz, a dança com o tubo.



4) Marjamäki, Da Luz e Vilhena no “altar”.



5) Da Luz e Vilhena, a dança dos braços.



6) Vilhena com os tubos.

- Desenhos de Maria Lino . 28 de Novembro de 2017

Esboçados
durante a
apresentação na
Associação
Luzlinar, Feital



i)



ii)

ANEXOS

ANEXO A . Folha de sala e ficha artística

ANEXO B . Santo Daime – Trabalho de campo

ANEXO C . Mariri Yawanawá – Trabalho de campo

ANEXO D . Notas de ensaio

ANEXO A . Folha de sala e ficha artística

CORPO SANTO

de Rita Vilhena

c/ Guilherme da Luz e Jari Marjamäki

O divino é tudo aquilo que ainda não é coisa.

O divino é tudo aquilo que não é cultura; é nesse potencial que ainda podemos ser o que não somos, que nos podemos descobrir e reinventar.

Será esse espaço o que procuramos nos rituais? Ou a tentativa de recriar o passado, como se nos esquecêssemos de que a memória é uma inevitável actualização de um evento?

Corpo Santo é uma performance à moda antiga, um ritual onde se dança para encontrar um momento sublime, a transcendência. Os tambores tocam ao lado dos sintetizadores e a festa do Candomblé está presente no eco e na cor dos que dançam, mas este ritual não tem a pretensão de ser identificado.

É um espetáculo criado por movimentos imaginados, sonhados e até vividos pela coreógrafa Rita Vilhena em Salvador da Bahia, na Amazônia, na Holanda e em Portugal. É uma viagem para expandir os limites do corpo.

Estreia: Luísa Todi Fórum Municipal (Setúbal), 17 de Fevereiro 2018

Circulação: Teatro A' Bruxa, Évora - 10 de Março 2018;
Teatro Ibérico, Lisboa - 21 de Abril 2018;
Arquipélago, Ribeira Grande / Açores - 27 de Abril 2018

Direcção Artística e Coreografia Rita Vilhena

Co-Criação e Interpretação Rita Vilhena e Guilherme da Luz

Composição Musical e Co-criação Jari Marjamäki

Figurinos Carlota Lagido | **Cenografia** Afaina de Jong e Innavisions | **Desenho de Luz:** Hygin Delimat | **Fotografia Promocional:** Rita Vilhena (editor: Pedro Duarte).

Produção Executiva Daniela Ribeiro | **Uma produção** Baila Louca e Partícula Extravagante

Residências de Criação Estúdios Victor Córdon (Lisboa); Companhia Olga Roriz (Lisboa); Associação Luzlinar (Feital); Auditório da Notabilidade (Castanheira de Pêra), NEGÓCIO/ZDB (Lisboa).

Agradecimentos Celina da Piedade, Daniel Worm D'Assunção, João Garcia Miguel, Luís Oliva, Maria Lino, Nuno Marques, Olaria Nova e Só Argilas.

Apoios Alcantara, Câmara Municipal de Castanheira de Pêra, CASIO, DERBIMOTO, EIRA, Rua das Gaivotas 6, Teatro Maria Matos / EGEAC.

Projecto Financiado pelo Governo de Portugal – Ministério da Cultura /

Direcção-Geral das Artes e Câmara Municipal de Setúbal

FICHA ARTÍSTICA
DIRECÇÃO ARTÍSTICA E COREOGRAFIA
Rita Vilhena
CO-CRIAÇÃO E INTERPRETAÇÃO
Rita Vilhena e Guilherme da Luz
COMPOSIÇÃO MUSICAL E CO-CRIAÇÃO
Jari Marjamäki.
FIGURINOS
Carlota Lajolo
CENOGRAFIA
Afaina de Jong e Innervations
DESENHO DE LUZ
Hygin Delimat
FOTOGRAFIA PROMOCIONAL
Pedro Duarte

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Daniela Ribeiro
Uma produção Baila Louca
e Partícula Extravagante

RESIDÊNCIAS DE CRIAÇÃO
Estúdios Victor Cordon (Lisboa); Companhia
Olga Roriz (Lisboa); Associação Luzlinar
(Fetral); Auditório da Notabilidade (Casta-
nheira de Pera); NEGÓCIO/ZDB (Lisboa)

AGRADECIMENTOS
Celina da Piedade, Daniel Worm D'Assunção,
João Garcia Miguel, Luís Oliva, Maria Lino,
Nuno Marques, Olaria Nova e Só Argilas
Apoios Alcantara, Câmara Municipal de
Castanheira de Pera, CASIO, DERBIMOTO,
Rua das Gaivotas 6, Teatro Maria Matos /
EGEAC

Projecto Financiado pelo Governo de Portugal
- Ministério da Cultura/Direcção-Geral
das Artes e Câmara Municipal de Setúbal

Corpo Santo
de Rita Vilhena
com Guilherme da Luz
e Jari Marjamäki

Um espectáculo de dança criado
por movimentos imaginados, sonhados
e até vividos pela coreógrafa
em Salvador da Bahia e no Amazonas, Brasil.

17 fevereiro (sábado) 2018
Fórum Municipal Luísa Todi
21h30

FOLHA DE SALA

. Flyer impresso para a estreia no Fórum Luísa Todi . Fevereiro 2018 .

ANEXO B . Santo Daime – Trabalho de campo

A cerimónia de São Pedro . 28 de Junho de 2015

Na noite de São Pedro, de sábado para domingo, dia 28 de Junho, fui até Fortaleza, que fica a uma hora de Rio Branco no estado do Acre, Brasil. Eu estava de passagem pelo Acre a caminho da Amazônia para fazer uma pesquisa em rituais junto da tribo indígena Yawanawá. Fiquei hospedada em casa do Lenine e da Cláudia da companhia de teatro Vice & Versa. O filho de Lenine é fardado há sete anos no Santo Daime. Este jovem adulto confidenciou-me que achou a cura com o Daime. E eu perguntei-me que poderia ele querer curar? Vou deixar essa questão em aberto mas não posso deixar de referenciar mais à frente os efeitos curativos que o Daime carrega. E não obstante cada objeto simbólico estar relacionado com algum objeto de experiência empírica, como as interpretações indígenas da medicina vegetal claramente revelam, como podemos nós no séc. XXI considerar que, ao trazermos certos objetos para dentro de um círculo consagrado, isso pode de alguma forma manipular, organizar, ou destruir alguma força maligna? Será que o daime produz benefício psicológico? A concentração de um grupo em prol da cura de um indivíduo com necessidade conjugada com a fé do indivíduo em questão, e os objetivos simbólicos cósmicos da vida e da morte, será mesmo intangível de compreender?

As minhas anteriores pesquisas e experiências com os rituais do Daime tinham começado em 2014 na igreja de Amsterdão com *Céu dos Ventos - Hemel der Winden* a filial de Francisco Corrente do Centro Eclético da Fluente Luz Universal³⁷.

Durante esse ano fiz parte de quatro Rituais com o Daime³⁸: o Trabalho de Concentração, o Trabalho de São Miguel, Mother's day (Madrinha Rita) e Concentração/Cura.

³⁷ Beatriz Caiuby Labate e Gustavo Pacheco em *As origens históricas do Santo Daime* (2005, pp.231 a 255) dividem em duas principais vertentes: alguns pequenos agrupamentos identificados genericamente como Alto Santo, que permanecem restritos ao Estado do Acre e o Centro Eclético da Fluente Luz Universal Raimundo Irineu Serra (), cuja sede central se localiza na comunidade do Céu do Mapiá (Amazonas), e possui filiais em várias capitais do Brasil e do mundo. O CEFLURIS tem como patrono Sebastião Mota cie Melo (Padrinho Sebastião), mas não é reconhecido como líder pelas várias igrejas do Alto Santo. O Céu dos Ventos em Amsterdão faz parte portanto da parte da CEFLURIS Mapiá (Amazonas).

Mais perto da sua origem, no Acre, fui fazer a cerimónia do Daime numa chácara lindíssima na Vila Fortaleza, a 100 km do Rio Branco, nas margens do Rio Xipamano com a comunidade fundada e liderada pelo mestre Conselheiro Luiz Mendes³⁹, um fiel discípulo de Mestre Irineu, e o fundador da Religião Daimista. Chegamos já de noite, entramos pelo meio da mata/floresta e deixam-me mesmo à entrada da cerimónia. A fogueira já ardia em frente ao edifício. A noite estava fresca e a lua luminosa. Só se ouviam os bichos da mata. O edifício tinha sido construído especialmente para este efeito. O chão era de cimento com pilares que sustentavam um tecto. Sem paredes periféricas mas com uma parede que dividia o espaço cerimonial do espaço de descanso, e da troca de fardas: um lado para os homens e outro para as mulheres. A circulação durante a cerimónia era livre e sem controlo por parte dos veteranos.

³⁸ Para simplificar o propósito deste trabalho não vou divagar sobre a formação da religião do Santo Daime e das várias divisões que ocorreram após a morte do seu fundador. Opto também por utilizar “Santo Daime e “Daime” como sinónimos e “daime” quando me refiro ao chá psicoativo.

³⁹ Mestre-Conselheiro Luis Mendes é uma figura de destaque na evolução e desenvolvimento da Doutrina do Santo Daime. Ele acompanhou o fundador Raimundo Irineu Serra nos últimos nove anos da sua vida e foi nomeado presidente da sede original. Foi um dos fundadores do CEFLURIS, CICLU, CICLUJUR e de outros centros.



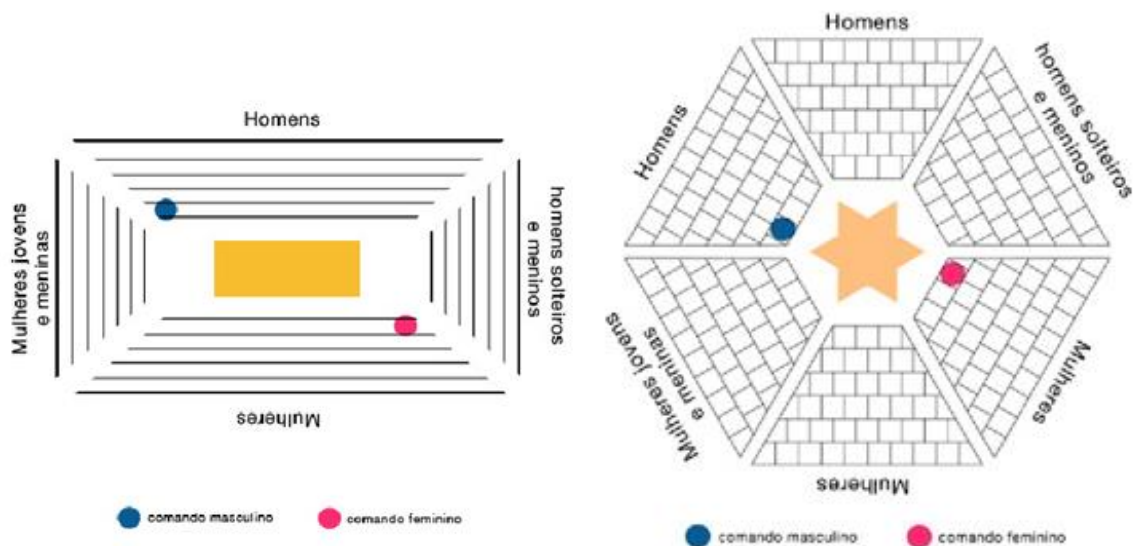
. Diário de bolso da autora . Noite da cerimónia, durante o trabalho .

A cerimónia

Começo por fazer uma breve comparação com as minhas experiências anteriores em Amsterdão com o objeto de estudo. Tal como já referi anteriormente este podia ser um capítulo aprofundado para equacionar as diferenças e implicações da implantação do Daime além-fronteiras. Por toda a Holanda é recorrente o aluguer de Igrejas para outros serviços que não os religiosos, assim como eventos performativos, festivos ou didáticos. Para o Daime, a organização do espaço segue as ordens cerimoniais da CEFLURIS ⁴⁰. Mas o trabalho dos fiscais e veteranos na Holanda é mais rígido, especialmente com os novatos ou visitantes, criando em mim uma sensação de comprimento de regra e conduta pouco prazerosa. Pelo contrário, na chácara liderada pelo mestre Conselheiro Luís Mendes, no Acre, eu podia levantar-me e circular pela mata ou recolher-me na área de descanso sem constrangimento. A cerimónia estava mais focada na performatividade dos hinos do que no policiamento dos participantes, por onde circulavam, como circulavam e quanto tempo demoravam até regressarem à sua cadeira.

⁴⁰ O CEFLURIS introduziu uma inovação: o comunitarismo. O Padrinho Sebastião criou algumas comunidades daimistas no Acre, sendo a mais importante a vila Céu do Mapiá, sede do CEFLURIS até hoje.

Existem muitas regras formais nesta cerimónia que vão desde a indumentária, à separação dos géneros feminino e masculino, passando pela disposição concêntrica dos corpos no espaço até à forma como o corpo se relaciona consigo próprio. Os fardados usam roupa azul ou verde-escuro e branca, as mulheres sempre saia e os homens sempre calças. Os fardados calças, saias e gravatas/laço azul ou verde-escuro e os restantes visitantes todos de branco. Os homens estão separados das mulheres e todos juntos estão sentados em torno do cruzeiro que fica na mesa que define o centro. A mesa é constituída normalmente por 7, 9 ou 12 pessoas, incluindo o presidente da mesa, que são os principais responsáveis por cantar e instrumentalizar os hinos. O instrumento musical mais importante é a maracá mas é frequente ter a guitarra, o acordeão e percussão. Todo o fardado deve ter uma maracá e cuidá-lo como parte da farda e de poder espiritual, que marca o ritmo exigido pelo hino⁴¹. O corpo nunca deve ter os braços ou as pernas cruzadas. As danças são uniformes, dois passos para a direita e outros dois para a esquerda. Os membros superiores não têm expressão, normalmente seguram os livros de hinos ou estão descontraídos ao longo do corpo.



. Trabalhos de Daime: diagramas de organização do espaço ©santodaime.org .

As regras do Salão da Igreja são também bem explícitas no que diz respeito à doutrina. A página oficial diz que no tempo do Padrinho Alfredo o formato do salão passou de rectangular para hexagonal:

⁴¹ www.santodaime.org/

“deve ser preferencialmente na forma de uma estrela de seis pontas, assim como a mesa. No centro da mesa deve estar o Santo Cruzeiro, principal símbolo da Doutrina do Mestre Irineu, com um terço no eixo vertical. Ele deve estar virado para a porta de entrada e sem nada na frente, com um de mínimo, três velas acesas, que simbolizam o Sol, a Lua e as Estrelas. Deve-se firmar também uma quarta vela em homenagem a todos os seres divinos e guias espirituais da Doutrina. O ponto deve ter um copo de água para fluidificação. É permitido que haja também uma garrafa ou jarra de água para uso. Em trabalhos de limpeza e de cura, onde há muito descarrego, usa-se uma vela em baixo da mesa. Imagens e fotos dos guias, santos e mestres podem ser expostas no Salão. Recomenda-se, porém, que não haja grande proliferação de imagens.” (www.santodaime.org)

Em Amsterdão tive uma situação de confronto com as regras, senti um ambiente hostil devido ao elevado policiamento. Foi depois de ter tomado pela segunda vez o chá, já a cerimónia estava a decorrer, que tentei abandonar a igreja. Foi bastante difícil deixarem-me sair, mas depois de alguma discussão com um dos fardados consegui autorização para abandonar o recinto. Vim a saber mais tarde que existe um texto publicado no “Diário Oficial” de 25/01/2010, depois de a ONU emitir parecer favorável, recomendando a flexibilização das leis em todos os países do mundo no que se refere ao uso da ayahuasca, e que as seitas registadas passem a ser totalmente responsáveis pelo que acontece com os adeptos durante os rituais. Cabe a eles decidir quem está apto ou não, tanto do ponto de vista médico como psicológico, a tomar o chá. Também não há regras de dosagem: quem serve a bebida decide quanto o usuário deverá ingerir. Por fim, a determinação recomenda que todos os participantes permaneçam nas igrejas até ao final dos rituais e dos efeitos do chá.

Na minha experiência, treze anos a viver na Holanda, diz que os holandeses levam os protocolos muito a sério. Ordem, organização, e planeamento são princípios fundamentais e visíveis em eventos sociais. Na visita ao centro do Mestre Luiz Mendes no Acre e mais tarde em rituais de Daime em Portugal ficou claro que mesmo que a doutrina seja igual e rigorosamente praticada em diferentes lugares no mundo, o acolhimento é igualmente diferenciado em cada centro Daimista.



. Diário de bolso da autora . Noite da cerimónia durante o trabalho, e manhã seguinte .

A partir da minha experiência concluo que o protocolo, as fardas, os hinos e as danças são em todo o lado iguais mas o acolhimento e o policiamento do cumprimento das normas diverge de centro para centro podendo mesmo influenciar a experiência do indivíduo durante o ritual.

O chá

Bebi o chá. Era de primeiro grau, mais fraco, mais diluído; por isso bebi em maior quantidade e de uma só vez. E, tal como aconselhado, todo até ao fim. Desta vez senti uma vontade deliciosa de dormir. Tinha levado uma cama de rede mas uma senhora mais velha tinha-a ocupado e decidi que o chão também me servia bem, mas não consegui cair num sono profundo talvez por causa do calor que fazia.⁴²

A minha "miração" nessa noite foi menos intensa se comparar, por exemplo, com a da primeira vez há dois anos atrás. Na primeira vez fiz uma dieta bastante rigorosa e estava acompanhada por um amigo que me é muito querido e já experiente no Daime. Tivemos a felicidade de estarmos numa linha, de frente um para o outro em lados opostos da sala. O Fernando Belfiore também é coreógrafo e bailarino, e por isso partilhamos um universo discursivo semelhante.



. Imagem do Trabalho ©santodaime.org .

42 Texto retirado do diário da autora, anotações/trabalho de campo: “O diário de uma Shamana”. (2015)

A "miração" foi muito intensa, vi dois corpos de luz, um meu e o outro dele a arrastarem-se em frente do nosso corpo físico, a elevarem-se uns poucos metros a cima e a fundirem-se, como se fizessem amor. Estes corpos de luz branca eram muito intensos e o momento prolongou-se durante um tempo indefinido (não tenho condições ou registo para o quantificar). Tive uma sensação de prazer e extasie Astral, entrei na realidade não material e vivi-a com uma intensidade que ainda hoje me dá arrepios. Na noite de São Pedro, no Acre, não me relacionei com ninguém durante a "miração". Não guardo registo detalhado do que aconteceu a não ser a qualidade prazerosa de estar em contacto com luz branca.

Os hinos

No contexto do ritual, o Hinário é um ballet cadenciado e coreografado, como uma forma de arte que une música e dança e abertura de consciência. O conteúdo dos hinos foi primariamente definido pelo fundador Mestre Irineu como uma testemunha de graça, semelhante à recebida pelos três pastorinhos com a aparição de Fátima em Portugal.

Para o Mestre Irineu os hinos são instruções e lições de guias espirituais para serem consideradas por toda a irmandade; são testemunhos de graças e curas recebidas. É desta forma que o hino cria um contexto religioso específico do Ritual. Os hinos atravessam a interpretação individual para uma experiência de cantar em conjunto. Em combinação com o chá os participantes integram a experiência individual da 'força' do chá com um todo maior, um sentido religioso. Esta intenção é claramente partilhada no hino do fundador: “Este é o salão dourado/ do nosso Pai verdadeiro/Todos nós somos filhos/Todos nós somos herdeiros”.

Observações

O Santo Daime é uma religião que não assenta tanto no discurso, mas mais na experiência, que tem como base o conjunto: ritual - ingestão do chá - hinos. O chá, também conhecido como daime, *yagé*, *ayahuasca*, Vegetal, *caapi* e o canto repetitivo dos hinos, são elementos para alterar o estado de consciência dos praticantes. Este estado alterado é chamado pelos daimistas de "*miração*"⁴³. O principal objetivo destes rituais assenta na iluminação espiritual. Segundo a pesquisa de campo da mestra Maria Clara Rebel Araújo, o chá psicoativo e os hinos são fonte de ensinamento, poder de cura e revelação, e fontes diretas do mundo Astral.

António Almeida Carreiro (2012) enuncia que o ayahuasca utilizado em contextos ritualistas é uma substância química que age no nosso organismo com o propósito de indução ao transe hipnótico. Portanto favorece a terapia, a transformação pessoal e a evolução da consciência. Pelos vários estudos, textos e depoimentos que li e ouvi e pelas experiências que tive parece-me seguro afirmar que o chá ayahuasca, constituído pelo caule do cipó e de folhas de chacrona, altera o estado do indivíduo que o ingere, ampliando a percepção sensorial, estimula a intuição e a sensação de bem-estar. Mas o universo cultural, emotivo, psicossomático e religioso tanto individual como o universo do colectivo são determinantes nos resultados de cada experiência com o chá ayahuasca.

43 Maria Clara Rebel Araújo (Mestra PPG-PS/UERJ) "O Santo Daime: sonhos, lutas e fé no Brasil contemporâneo"



. Diário de bolso da autora . Noite da cerimónia, após o Trabalho.

A dieta também influencia a experiência com o chá. De um modo geral as restrições aconselhadas em *sites* relacionados com o consumo de ayahuasca e pelos fardados são nas carnes vermelhas, açúcares, glúten, produtos lácteos, café, especiarias fortes, e cítricos, no mínimo três dias antes e três dias após o daime. Surpreendentemente, no terreiro do Mestre Luiz Mendes na festa de Santo António foi servido bolo de aniversário quando o trabalho terminou. É frequente no Brasil celebrarem os aniversários dos fardados com um bolo de anos. E no almoço do dia seguinte, para qual fui convidada, serviram carne de boi e porco no churrasco. Outra particularidade, ao contrário do que acontecia em Amesterdão e em Portugal, no Acre vi homens a sopram rapé e a mascar folhas de coca antes e depois da cerimónia (o Trabalho) costume praticado pelas tribos indígenas desta região. As tribos têm suas próprias receitas. Os Kaxinawá do Acre preparam com meia porção de tabaco e meia porção de cinzas de madeiras seleccionadas. Consomem o rapé com canudos, chamados tipí em forma de V para aplicação individual ou rectos para aplicação por um parceiro.

Na análise sobre as origens históricas do Santo Daime, Sandra Goulart (1996) e Monteiro da Silva (1983) defendem que o Daime resulta da reorganização de um grupo social e cultural ante o conjunto de mudanças sociais ocorridas a partir da decadência da indústria da borracha. Goulart afirma que a religião daimista é fruto da re-elaboração de várias matrizes religiosas e culturais; das antigas práticas católicas populares à influência da tradição do "vegetalismo ayahuasqueiro". A história do encontro do fundador do Santo Daime, o Mestre Irineu com a ayahuasca é vivida pelos daimistas como o mito da transformação do homem em vegetal - mito esse que seria atualizado nos rituais e na experiência de cada adepto, que também metamorfosear-se-ia em "espírito-planta". Mas para os daimistas, observa ela, a dieta que acompanha a ingestão do chá estaria relacionada com uma aprendizagem moral e cristã, diferente das regras que envolvem o uso da planta pelos vegetalistas.

Há relatos do uso do chá ayahuasca em toda a Amazônia, chegando à Bolívia e à costa do Pacífico no Peru, Colômbia, Equador, Panamá e Brasil. O chá é reconhecido nesta região pelo menos em setenta e duas tribos indígenas, com quarenta nomes diferentes. No Peru, é conhecido como *purga*; e na Colômbia de *el remédio*, devido às suas características e por provocar diarreias que são entendidas como processos de desintoxicação. Carreiro (2012) escreve que para além do contexto religioso, estudiosos levantam também a hipótese de que este chá contenha propriedades antimicrobianas, o que o tornaria efetivo no combate a vermes ascarídeos e protozoários. Na Colômbia, Bolívia, Peru, Venezuela e Equador o seu consumo, sem envolvimento religioso, é tradição antiga. É só no Brasil que acontece o seu uso, associado ao sincretismo religioso, por populações não indígenas.

Segundo Grob (2002) os efeitos do chá ayahuasca são elaborados de acordo com o sistema de crença coletivo e individual dos participantes. E os relatos sobre os efeitos específicos da ayahuasca variam significativamente, de acordo com o contexto cultural, que vai do ritual tradicional dos nativos da Amazônia à cerimônia dos curandeiros mestiços, ou da estrutura sincrética da religiosidade à livre e curiosa exploração psiconáutica⁴⁴.

44 Psiconauta significa literalmente do Grego, ψυχοναύτης, um navegador da mente/alma. É um conceito que determina pessoa que deliberadamente alteram estados de consciência para investigar questões espirituais através de experiências.

ANEXO C . Mariri Yawanawá – Trabalho de campo

Os rituais com a Tribo Yawanawá . 29 de Junho a 4 de Julho 2015⁴⁵

Tive a rara oportunidade de me juntar a um casal de shamans⁴⁶ de Curitiba e um grupo por eles organizado de doze pessoas, para fazer parte de uma série de rituais, na aldeia Nova Esperança, com o pajé Biraci Brasil e a sua tribo Yawanawá.

O território do povo Yawanawá está situado no município de Tarauacá, denominado terra indígena do rio Gregório. Segundo a informação da amazona *link* em 2015 o território é formado por três aldeias: Nova Esperança, Mutum e Escondido. Mas eu estive também na Aldeia Sagrada e recordo-me de ver mais que três aldeias no total.

Começamos a viagem na noite de dia 29 de Junho à uma da manhã no aeroporto de Rio Branco, estado do Acre. Relato aqui um pouco a viagem para que compreendam o difícil acesso e a sensação de peregrinação que lhe está associado, assim como o momento essencial primário do ritual: a separação. Para mim o ritual tinha começado neste momento, quando distingi este evento dos restantes, demarcando assim o começo da minha performance e participação num evento singular. A promessa do ritual: transformação, reflexão e aprendizagem, iniciava-se com a separação, a viagem que passo a descrever.

Treze pessoas, eu inclusivé, viajávamos numa carrinha tipo mini-van pela noite dentro, durante quase dez horas. O casal shaman Denise e Rudá foram de carrinha pick-up com o condutor. Dois terços do total dos quilómetros de estrada estava em muito más condições. Viajávamos a uma velocidade inferior a setenta quilómetros/hora. O desconforto era tal que, dependendo do lugar em que estava sentada, eu dava saltos dentro do carro cada vez que o motorista se animava na velocidade. Mas como eu estava tão entusiasmada, cada vez que voava ria-me de consolo.

A estrada era de terra batida e os buracos pareciam crateras de meteoritos. Chegámos ao ponto de embarque no rio Gregório ao meio-dia, onde já nos esperava o almoço. Depois distribuíram-nos entre as canoas e seguimos viagem rio acima.

45 Texto retirado do meu diário, anotações/trabalho de campo: “O diário de uma Shamana”.

46 O termo também é reconhecido por xamã mas eu optei pelo seu sinónimo: shaman.

O barulho do motor era ensurdecedor. A paisagem era tropical e por isso bastante exótica para mim. Estávamos todos muito animados e muito atentos aos poucos animais, principalmente aves, que conseguimos ver. O motorista da canoa mascou durante toda a viagem folhas de coca para se manter acordado e atento. Quanto mais perto da vila mais difícil se tornava navegar devido à baixa da maré e à quantidade de troncos no rio.

Recordei-me de uma viagem semelhante que fiz no rio Suriname, em 2003. Agora estava melhor preparada, protegia-me do sol com roupa comprida, chapéu e lenço. Mas sem protecção para a chuva. Tivemos sorte, não choveu. Habituei-me ao barulho, mudei-me para a proa da canoa e passei horas a fio sem pensar em nada. Paradoxalmente senti um relaxamento mental imenso e um desconforto físico na mesma proporção, enorme.

Perdemos a hélice umas cinco vezes, sendo que em duas delas não a voltamos a encontrar, perdendo assim duas hélices no rio. Da última vez que perdemos a hélice já era noite cerrada. A lua estava quase cheia e havia uma leve brisa no ar. Morta de cansaço eu segurava uma lanterna. O Rudá e o outro homem também iluminavam o caminho; todas as lanternas eram necessárias.

Foram vários os momentos em que quase me deixava dormir mas os solavancos bruscos acordavam-me e alertavam-me para o perigo da canoa se virar. Perdemos a hélice. E desta vez, se calhar por desespero, ou com o pretexto de me despertar do cansaço imenso, saltei com os outros da canoa para dentro do rio para procurar a hélice. Com a água um pouco acima da cintura, arrastávamos os pés para sentirmos o metal perdido.



. Diário de bolso da autora . Viagem de canoa para a vila Nova Esperança .

Estava tão deslumbrada com a duração e a beleza da viagem que nem me lembrei de perguntar se existiriam cobras ou outros perigos no rio. A verdade é que achei aquela cena toda bem romântica.

Depois de navegar nove horas no rio Gregório, chegamos à margem da vila Nova Esperança às dez da noite. Serviram-nos uma sopa de peixe e ajudaram-nos a armar as redes para dormir no albergue colectivo. Nunca tinha dormido numa rede. Consegui dormir na rede todas as noites mas desde que voltei para a cidade não escolho a rede nem para fazer cestas.

Conhecemos o pajé Bira. Todos se referiam a ele como Cacique. Achei este homem muito charmoso, 51 anos com um tom de voz calmo e sedutor. Não me cansava de o escutar.

Cacique esteve envolvido na cena política, emergido nos direitos dos indígenas durante vários anos até que teve um chamamento espiritual. Foi o Uni (o chá ayahuasca) que lhe ‘disse’ para voltar para a sua tribo. O trabalho que o Cacique está a fazer desperta bastante o meu interesse. Ele está activamente a reivindicar uma tradição não só shamanica, a de cura, mas a tradição cultural da sua nação indígena, o povo Yawanawá. O processo que o levou a fazê-lo e o modo como o fez até aqui segue linhas espirituais muito fortes e de consciência ambiental muito grande.

Este pajé pareceu-me um homem inteligente que procura o equilíbrio entre a tradição indígena e uma realidade actual. Na aldeia eles têm internet por satélite patrocinada por uma empresa multinacional, electricidade que funciona durante dois períodos ao dia, produzida por gerador, chuveiros e sanitários canalizados. A vila têm uma escola e livros na língua materna. O Cacique leva as crianças pelo menos uma vez por ano à Aldeia Sagrada para falarem somente o idioma. Mas nem todos os pais apoiam esta iniciativa.



. Diário de bolso da autora . Putani e crianças da vila .

Segundo uma consulta ao amazonia *link*, o povo Yawanawá tinha uma população estimada em 618 pessoas. Desde 1992, depois do abandono do seringal Kaxinawa, a Nova Esperança é a principal aldeia Yawanawá. (Bezerra, 2011). Desde o início do século XX os Yawanawá, assim como os demais povos indígenas do Acre, eram parcialmente escravizados. Viviam da extração da borracha, que entregavam a um seringueiro em troca de mercadorias que nunca foram necessárias antes do contacto com os brancos (ou não indígenas). "Eles zombavam de nossos rituais e de nossa língua. Não sobrava tempo para as tradições", lembra Bira (pajé Biraci). Nos anos 70 chegaram à aldeia missionários evangélicos americanos da organização Novas Tribos. "Eles vieram pregar o Evangelho e nos proibiam de fazer nossos rituais. Diziam que eram coisa do demónio." (pajé Biraci, 2017)

No sistema de parentesco Yawanawá a divisão é entre os consanguíneos e os afins, promovendo o casamento dos filhos da irmã do pai com os do irmão da mãe. Porém, entre os Yawanawá há casamentos interétnicos com regionais. Um reflexo dessa relação é o problema socio-linguístico, em especial entre os mais jovens desta sociedade, que usualmente falam apenas português. Entretanto, a preocupação com a preservação de sua língua e da cultura de um modo geral, fez com que a comunidade entrasse no processo de revitalização cultural. Actualmente a população Yawanawá domina a língua materna, o tronco linguístico Pano e o português. (Lessin, 2011)

Para se re-conectar com a sua ancestralidade o Pajé passou alguns processos de restrição e rituais sagrados. Ele conta que passou 10 anos sem falar português para poder recuperar um pensamento na sua língua aborígene. Recuperou a Aldeia Sagrada onde os seus ancestrais tinham vivido e os seus pagés estavam enterrados. Ele conta que foi ali que ele fez a dieta do *muka*. No início do isolamento ele passou três dias sem beber e sete dias sem comer. Ficou três meses numa cabana sozinho. Durante este período ele bebia apenas o Uni (chá ayahuasca), uma papa feita de milho e tapioca, e *muka*. *Muka* ou *Rare* ⁴⁷ é um tubérculo bastante eficaz que quando consumido facilita visões muito intensas.

⁴⁷ Quando pesquisei a palavra *muka* encontrei, em vários trabalhos de investigação e dissertações brasileiras que trabalhavam com estas comunidades indígenas, a palavra sinónimo *rare*.

Outro apontamento que acho de grande pertinência fazer é o desenvolvimento do papel feminino nesta comunidade shamanica. O Cacique Bira está casado com Putani uma índia nativa. Ela e sua irmã Waxy (Hushahu) quebraram um costume ancestral da tribo. Juntas prestaram juramento ao *Rare*, planta considerada sagrada pelos Yawanawá, usada apenas na iniciação ao shamanismo e até então exclusiva aos homens da tribo. De acordo com a Fundação Nacional do Índio (Funai), as duas são as únicas mulheres pajés no Brasil. Este pode ser o ponto de partida para que mais mulheres passam a participar, de diversas formas, no shamanismo Yawanawá contemporâneo. Na dissertação de Aline Ferreira Oliveira (2012), ela destaca o trabalho de Laura Perez Gil que fez um consistente trabalho de investigação sobre o shamanismo, e em particular sobre a comunidade Yawanawa, e refere que existe agora uma “democratização do uni”, porque o facto de algumas mulheres Yawanawá o tomarem estimula a formação de outras mulheres na prática shamanica. A autora lança a hipótese de os rituais de uni dirigidos ao povo branco poderem ter influenciado esse processo. E refere ainda que actualmente a disseminação dos rituais shamanicos em meios urbanos depende dessa democratização, da não exclusividade masculina na prática shamanica.

“Para iniciar o aprendizado no mundo espiritual, as índias tiveram de passar por provas muito difíceis. Durante nove meses não tomaram água e ficaram sem comer alimentos doces ou salgados, alimentavam-se apenas uma vez por dia basicamente de frutas e um peixe pequeno típico da região, tiveram que caçar suctis gigantes, e ficar em abstinência sexual por um ano. O principal alimento delas é o espiritual, uma bebida sagrada baseada no uni (ayahuasca) e o *rume* (rapé), inalado pelo nariz. Durante o tempo em que ficaram na floresta, Putani e Hushahu recuperaram rituais já esquecidos como o canto da cura. Criaram novos desenhos tribais e tiveram visões significativas e profundas para o povo Yawanawá.” (2015)⁴⁸

48 Depoimento de homem - do qual a autora não tomou nota do nome, que vive com esta tribo alternadamente, e é também muito próximo da família Yawanawá.

Passo agora a descrever os momentos mais significativos dos rituais. A precisão e o desenvolvimento desta descrição vai ficar muito longe do que eu poderia fazer. As razões pelas quais eu a resumo são: primeiro porque este trabalho ficaria muito extenso se demasiado detalhado, pelo que escolho dar mais importância ao contexto geral e comparativo entre os rituais; segundo por falta de material. Quando iniciei o estudo e as experiências, ainda não tinha desenvolvido uma metodologia de arquivo e anotação dos acontecimentos. Devo também ressaltar que estive quase sempre sob os efeitos psicoativos do chá e por isso tive pouca lucidez para esquematizar o que se estava a passar à minha volta.

Foram cinco dias de Mariri, festas que tinham danças e cantos que aconteciam à noite. Mariri é uma palavra associada à ayahuasca. Nas festividades Yawanawá bebe-se o chá psicoativo mas a palavra não se refere a ele, mariri significa festa de índio num sentido amplo em contraste com o forró (uma festa tipicamente brasileira). O carácter destes rituais era de celebração e agradecimento para com os padrinhos do filho mais novo do pajé Bira e Punani, o casal shaman Denise e Rudá.

Denise, filha de santo (Candomblé) e Rudá, um shaman contemporâneo (um *healer* que mistura diferentes técnicas que passam por massagem corporal, bioenergética e ingestão de misturas psicoativas) curaram o primeiro filho homem do casal que lidera os Yawanawá atualmente. Bira e Punani queriam agradecer e receber a família espiritual de Denise e Rudá. Eu não fazia parte da família mas como era amiga de um coreógrafo que foi iniciado no Candomblé por Denise, e era amigo pessoal do casal, fui-lhes apresentada. Rudá é um shaman bastante procurado e nomes como Marina Abramovic fazem parte da sua lista de clientes. Eu própria tive a oportunidade de ser tratada por Rudá na sua chácara em Curitiba, semanas antes de irmos para a Aldeia Nova Esperança.

Posso dizer que o Mariri que presenciei seguiu a tradição inter-grupal, que consiste em festas que duram vários dias, que podem durar semanas, com abundância especial de alimentos para receber os convidados. Segundo a tradição os preparativos começam pela tarde mas é à noite que as famílias da Nova Esperança e os grupos convidados se sentam e dançam à volta da fogueira quase até ser dia.

Formalmente não existe uma clara construção do espaço, decoração, indumentária ou função dos participantes, ao contrário do que acontece com o Santo Daime⁴⁹. Nos trabalhos de Daime todos os participantes têm indumentária específica, e de modo geral toda branca. Os fardados usam também peças de roupa azul ou verde-escuro, as mulheres sempre saia e os homens sempre calças (os fardados calças, saias e gravatas/laço azul ou verde-escuro e os restantes visitantes todos de branco). No Mariri não existe um protocolo deste género, mas a maior parte das mulheres e dos homens optam pelas roupas brancas, e têm enfeites e desenhos corporais feitos para a ocasião.



. Diário de bolso da autora . Pinturas de corpo, com as filhas do pajé Bira .

49 Ver ANEXO B . Santo Daime – Trabalho de campo.

Os desenhos corporais são feitos com *urucum* e *jenipapo* e as tatuagens faciais são normalmente desenhadas pelas mulheres ou, como foi o meu caso, por jovens raparigas, as filhas adolescentes do Bira. Tradicionalmente o desenho é uma actividade eminentemente feminina e a aprendizagem desta vincula-se no encontro da mulher com a cobra grande d'agua, ou com o seu rasto. A simetria é uma característica dominante e referencial shamanica, a visualização do desenho vem através do sonho. Eu fui pintada por uma das filhas do Bira e quando lhe perguntei de onde vinham estes desenhos que pintava disse-me que os sonhava.

Os tipos de desenhos são vários, dependendo do que se quer produzir: há desenhos de guerra e há desenhos para embelezar o corpo. Os de guerra utilizados nas festas são de *jenipapo* preto em volta dos olhos e manchas de *urucum* vermelho no resto da cara, uma vez que a finalidade é não ser reconhecido. Os de embelezamento são de vários tipos, sempre tendo por base as tintas vermelhas de *urucum* e preta de *jenipapo*, aplicadas na pele directamente ou previamente misturadas com resina e óleo para maior fixação, brilho e cheiro. Os desenhos imitam fundamentalmente formas de animais. Os desenhos preferidos pelos homens são o gavião e a cobra e estão relacionados com os rituais de guerra. (Naveira, 1999)

Nos rituais do Santo Daime, ou os Trabalhos, os homens estão separados das mulheres e todos juntos estão sentados em torno do cruzeiro que fica na mesa que define o centro. A mesa é constituída normalmente por 7, 9 ou 12 pessoas, incluindo o presidente da mesa, que são os principais responsáveis por cantar e instrumentalizar os hinos. O instrumento musical mais importante é a maracá mas é frequente ter a guitarra, o acordeão e percussão. Todo o fardado deve ter uma maracá e cuidá-lo como parte da farda e de poder espiritual, que marca o ritmo exigido pelo hino⁵⁰. O corpo nunca deve ter os braços ou as pernas cruzadas. As danças são uniformes, dois passos para a direita e outros dois para a esquerda.

50 www.santodaime.org/

No Mariri com os Yawanawá a fogueira montada no centro da vila, em frente da casa dos pajés Bira e Putani, era o único objecto cénico da performance. Existiam cadeiras e bancos à volta da fogueira e uma mesa relativamente próxima com o Uni, mas não existia uma formatura ou precisão qualitativa. No entanto era fácil observar que a proximidade dos que estavam sentados ao lado do pajé eram os convidados prestigiados e os relativos mais próximos, sugerindo que estes sujeitos ocupavam uma posição destacada na hierarquia e tinham um valor representativo no ritual. Os afins restantes sentavam-se próximos e, em alguns casos, era possível visualizar com nitidez que, ao longo do círculo, havia concentrações de sujeitos que pertenciam a alguma família ou grupo, formando uma espécie de porções delimitadas e sequenciais. Isto poderá estar associado a uma concepção corrente no universo ayahusqueiro de que as 'energias' fluem e passam de um sujeito a outro durante os rituais.



. Diário de bolso da autora . Aldeia Sagrada do Yawanawá .

As danças foram bastante soltas, sem uma estrutura ou código específico, inicialmente só dançadas por Putani que mais tarde convidou outras mulheres. As mulheres eram estimuladas pela música para se expressarem e se divertirem ao som da guitarra e das vozes que cantavam, tanto masculinas como femininas. O ritual na Aldeia Sagrada já teve uma qualidade menos espontânea. A fogueira foi montada no centro da casa comunal tradicional (que foi recuperada e estreada para este efeito). As redes estavam montadas à volta da fogueira, atadas nos pilares da estrutura da casa. As cadeiras e bancos agora só foram preenchidos pelos pajés e um número muito restrito de pessoas e chefes das famílias espirituais por eles convidados. As danças foram conduzidas por Bira e sem acompanhamento da guitarra. Ao som da voz de Bira, as pessoas de mãos dadas formaram um círculo e pisavam o chão, movimentando-se de forma muito precisa para um lado e para o outro em conjunto.

No Daime o chá é tomado normalmente três vezes por Trabalho, mas em Trabalhos mais longos este número pode aumentar. A concentração do chá também diverge dependendo do Trabalho. Normalmente nos “Trabalhos de concentração” o chá é de forte concentração ou de “alta graduação”. Nos cinco dias que passei com a tribo Yawanawá o uni era ingerido por alguns, durante todo o dia. Durante o dia era de baixa concentração e durante a noite de forte concentração. No Daime pelo contrário a tomada do chá é coreografada. As mulheres estão separadas dos homens e alinhadas em fila para receberem o chá. O que estes dois rituais têm em comum é a preferência dos mais experientes tomarem o chá em primeiro lugar. Mas de resto divergem na precisão e sistematização do enquadramento coreográfico do evento.

Outra diferença entre estes dois rituais é o rapé. O uni e o rapé formam um duo nas práticas shamanicas dos Yawanawá contemporâneos. Entre os Yawanawá, o rapé é feito de tabaco e cinzas da árvore tsunu, cujo nome popular é “pau pereira”. Pode ser auto-aplicado com o curipe, um instrumento pequeno em formato de V ou quando se usa entre duas pessoas, o tepi. O rapé geralmente é colocado na mão de quem vai soprar. Este gesto é fundamental, pois é nesse momento que se coloca a “intenção”, o “pensamento” (termos usados pelos Yawanawá). Quando a pessoa recebe o sopro não deve respirar, de forma a não se engasgar com o rapé entrando pela garganta, pois este deve ir direito para a cabeça. O que sopra está com tepi na mão, e o que receberá

aproxima-se posicionando o nariz do tepi. Existe toda uma simbologia agregada ao funcionamento a aplicação do rapé que não vou desenvolver, tal como fiz com o uni (ayahuasca). Mas fica aqui a nota de que, mais uma vez, todos estes procedimentos têm um alto valor simbólico e de execução, que vai desde a sua confecção até à aplicação ou ingestão.

ANEXO D . Notas de ensaio

Apontamentos da autora . 1 de Novembro 2017

É possível fazer um ritual em palco?

Aquecimento: Meditação *No Mind* 40+15minutos (meditação activa, OSHO) foi interessante encontrar os espaços “entre”, a criatividade, a lucidez. as coisas interessantes e mágicas. O Guilherme lembrou-se das práticas de auto hipnose em que ele se deitava e visualizava uma portinha no alto para alguma coisa que ele gostasse e se conectasse com ele.

Guilherme: exploração do movimento e do som dos três tubos mangas de plástico: o grosso – de aspirador, o mais fino e rugoso por dentro – tubo de eletricidade, e o de tamanho médio, liso por dentro – canalização.

- Poliritmias com o som e o movimento 2 tubos pequenos da mesma dimensão.

- Método do Guilherme:

 - movimento das matracas mas assimétrico

 - movimento de ti que transborda.

Gosto quando o som e o movimento se mantém por muito tempo. Movimento das pernas sem chutar.

Sentar e levantar. Sentar e ficar nos 2 joelhos.

Movimento lateral só com um braço. Dois braços paralelos cima e baixo. Oitos.

Ir a cima e baixo. “Cavalo do tã”. Pueril.

Tubo grosso (aspirador) saltar à corda e bater frente e depois trás (pequena sequência a deslocar-se no espaço). Laçada comprida no centro a virar para/em todas as direcções. Diferentes maneiras de dividir o tubo em dois com o meio pelas costas ou pela frente ou enrolado.

Tubo fino sem rugosidade: movimento sem som. Movimento circular com o tubo dobrado em dois. Com um em cada mão tipo helicóptero (som “alien”). Movimentar o tubo tipo novelo de lã, imagem dos miolos com o Guilherme a descer sobre os joelhos e levantar-se.

Rita: exploração do balbuciar com movimento de andar para trás, *healing body*, descida ao chão corpo com mãos estendidas a dedilhar o chão (cabeça para baixo, rabinho...)

- Andar para trás balbuciar: mudança de foco de frente para cima, movimentos *staccato* com os braços sugere o feminino. Braços por cima da cabeça, diferença de intensidade na voz: expressão, volume, frequência, tom; interrupções: pausa curta.

Outro discurso: passar de uma coisa rugosa para mais redondo.

Limpar o público.

- Deslocar-me para longe do público de costas, meio trota, descer ao chão (movimento “disfuncional”, descer de tom).
- Trazer o caos do balbuciar para o corpo também. Mais grotesco.

Luz

Escuridão total – entrada do público para um espaço misterioso.

Pequenas luzes de lanterna – o público têm algumas lanternas e pode apontar e procurar o que se passa em cena.

Corrida das luzes da direita para esquerda e da esquerda para a direita, quase tipo *strobe*.

Texto

Experimentei ler o poema do Fernando Pessoa “Não sei quantas almas tenho” e o “O Louco” enquanto via o vídeo do ensaio no Scapino dia 17 de março 2016. Gostei da sensação de ver o meu corpo quase nu a deslocar-se quase sem peso sobre o chão vagarosamente, uma mistura duma cena de sensualidade e tragédia. O corpo quase nu movimenta-se lentamente sem nunca se abandonar por completo mas por vezes passa por imagens de sugerem um acidente ou uma emoção de dor.

O texto em cima desta cena monótona cria um contexto mas sem fechar as várias narrativas possíveis e perguntas: porque é que este corpo rebola no chão? O que é que lhe aconteceu? De onde veio? Porque está quase nua?

Estes poemas não têm conexão com o tema do ritual ou especificamente com o Xirê do Candomblé. Foi apenas um exercício de composição que me deu vontade para ver dois materiais sobrepostos: o movimento lento e na terra, no chão, que eu associo ao movimento base das danças do Xirê. E os poemas do Fernando Pessoa que refletem a natureza humana e as coisas que nos inquietam.

Música

Experimentei a música do *site* do babalorixa Jomar com o movimento de ajoelhar, de costas para o público e deitar no chão, do vídeo do ensaio Scapino 17 de Março 2016.

No Xirê as/os filhas/os de santo ajoelham-se, beijam a mão do pai de santo e deitam-se de barriga para baixo aos seus pés. Este movimento é um sinal de respeito e tem uma estética bela.